

Göteborgs Universitet
Institutionen för kulturvetenskaper

Sátántangó och *Passion*:
varaktighet i realistisk och allegorisk gestaltning

Författare: Oskar Sjöberg
Filmvetenskap
Masteruppsats FL2910
Ventileringstermin: Vårterminen 2015
Handledare: Boel Ulfsdotter
Examinator: Ola Stockfelt

ABSTRACT

Ämne: Filmvetenskap

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet

Examinator: Ola Stockfelt

Titel: *Sátántangó* och *Passion*: varaktighet i realistisk och allegorisk gestaltning

Författare: Oskar Sjöberg

Typ av uppsats: Masteruppsats, 30hp

Ventileringstermin: Vt 2015

This essay proposes and examines a coalition between the Deleuzian notion of time-images and two different cinematographic traits: realism and symbolic or allegoric content. The material in question are the films by directors Béla Tarr and György Fehér, whose cinematic qualities are compared to those of Miklós Jancsó and Andrei Tarkovsky. Whilst Tarr and Fehér combine the realistically mundane with a construction of time, Jancsó and Tarkovsky dwell in allegoric and symbolic imagery which tends a similar construction. The difference is contained within the depiction of realism or allegorism in relation to the duration imbedded in the film.

Keywords: time, duration, realism, allegorism, Deleuze, Tarr, Fehér

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1. Bakgrund.....	2
1.2. Syfte och frågeställning.....	2
1.3. Avgränsningar.....	3
2. Teori och metod.....	4
2.1. Teori.....	5
2.1.1. Deleuze och Bergson.....	5
2.1.1.1. Tid- och rörelsebilder.....	6
2.1.1.2. Affekt- och kristallbilder samt poetik.....	10
2.1.2. Burch och filmfilosofisk forskning.....	13
2.1.3. Tillämpning av teorin.....	16
2.2. Metod och material.....	19
3. Forskningsöversikt.....	20
3.1. Tarkovsky och Jancsó.....	20
3.2. Tarr och Fehér.....	27
3.2.1. The Circle Closes.....	27
3.2.2. The Time After.....	32
3.2.3. Övrig forskning om Tarr och Fehér.....	34
3.3. Behandling av tidigare forskning.....	37
4. Analys.....	39
4.1. Tarrs och Fehérs audiovisuella tematik.....	39
4.2. Idégestaltning och introspektiv gestaltning.....	45
5. Avslutande diskussion.....	48
6. Sammanfattning.....	53

1. Inledning

Det existerar olika uppfattningar om hur filmmediet yttrar sig och kommunicerar med åskådaren genom mediespecifika egenheter. En sådan uppfattning framlades av den franske filosofen Gilles Deleuze, som betonade tiden och rörelsen som de två verksamma instanser filmmediet utgår ifrån i sitt uttryck. Den begreppsapparat som Deleuze utvecklade understryker vikten av att filmmediet bör förstås genom egenskaper och kvalitéer som är inkapslade i mediet, snarare än genom perspektiv hämtade utifrån. På så vis förklarar mediet sig självt, utan att förlita sig till andra förklaringsmodeller och perspektiv.

Béla Tarr och György Fehér var två ungerska regissörer vars audiovisuella gestaltningar kan betraktas som en ny våg av östeuropeisk film, och kan framför allt anses vara en förlängning av en kontemplativ och filosofisk berättartradition vars förgrundsgestalters berättartekniska särmerken lagt grund för de senares stilistik. Regissörerna Andrei Tarkovsky och Miklós Jancsó arbetade aktivt med sina respektive visualiseringar av tid, antingen genom ett gestaltande av tidens rumslighet eller av den subjektiva upplevelsen av densamma. Tarkovskys introspektiva stil och Jancsós gestaltning av idéer snarare än skeenden lade grunden för de komplexa gestaltningar av tid som Fehér och Tarr sedermera utvecklade. Det säregna i Tarrs och Fehérs behandling av tidens närvaro i material och innehåll uppvisar både likheter och skillnader med Jancsó och Tarkovsky, vilka dessutom gjorde långa tagningar till sina respektive kännetecken, precis som Tarr och Fehér två decennier efter de tidigares storhetstid.

Denna uppsats utforskar Deleuzes filmfilosofiska diskurs genom att pröva dess bärkraft i förhållande till Tarr och Fehér. Den tidigare forskningen om Tarr har närmast oundvikligt skett utifrån Deleuze på grund av filmernas filmfilosofiska kvalitéer, vilket innebär att analysen äger rum i en väl utforskad kontext. Denna uppsats ämnar att öppna för nya perspektiv på behandlingen av tidens och varaktighetens verkan inom filmmediet, genom att söka förstå de tillvägagångssätt som gör sig gällande i de ungerska regissörernas gestaltning av tid. Min argumentation behandlar en hittills mindre uppmärksammas aspekt av gestaltningsteknik där realistiska anspråk överdrivs, i tidsbegrepp såväl som i det diegetiska rummet. Uppsatsen utforskar därför samband mellan dieges och tid, realism och allegori, med avstamp i filmer av Tarr och Fehér samt Jancsó och Tarkovsky.

1.1. Bakgrund

Béla Tarr var en ungersk filmregissör vars sammantagna alster är ett ofta förekommande exempel i filmfilosofiska diskurser. Tarrs mest uppmärksammade film är den drygt sju timmar långa *Sátántangó* (1993), en filmatisering av Laszlo Krasznahorkais bok med samma titel. Senare under nittioalet samarbetade Tarr med regissören György Fehér. Tillsammans spelade de in filmen *Passion* (*Szenvedély*, 1998). Mottagandet var positivt men filmen fick inte någon nämnvärd internationell framgång. *Passion* är en filmatisering av James M. Cains roman *The Postman Only Rings Twice* (1934) och stämmer överens med Tarrs audiovisuella kännetecken, som bjuder in till teorier om tid och varaktighet. Den är på så vis en alternativ framställning av en annars dramatisk och överlag konventionell berättelse om mord och svartsjuka.

Analyser av Tarrs verk utgår ofta ifrån Deleuzes filmfilosofiska böcker *Cinema 1: The Movement-Image* (*L'Image-mouvement. Cinema 1*, 1983) och *Cinema 2: The Time-Image* (*L'Image-temps. Cinema 2*, 1985).¹ Eftersom Tarrs filmer dessutom gör ett omfattande bruk av långsamhet och repetition i sin kinematografiska gestaltning, ter sig bruket av att använda Deleuzes teorier som logiskt och, i viss utsträckning, även nödvändigt: hans teorier utforskar hur filmmediet förhåller sig till tid och varande utifrån premisser som ligger tacksamt nära Tarrs och i förlängningen även Fehérs gestaltningsteknik.

Jacques Rancières bok *Béla Tarr, The Time After* (*Béla Tarr, Le temps d'après*, 2013) behandlar Tarrs filmografi utifrån en deleuziansk filmfilosofi. Rancière klargör att Tarrs filmer närmast kan liknas vid visuell filosofi, utan att för den delen vara symboliska. Avsaknaden av symbolik och allegorier försvårar en diskurs som uppehåller sig vid bildspråket som härskande över narratologin, en infallsvinkel som annars vore rimlig med tanke på filmernas visuella patos. Den subtila kontrasten mellan Tarrs och Fehérs bildspråk och ett allegoriskt dito prövas med exempel från Tarkovsky och Jancsó, vilkas filmer är väldokumenterat allegoriska. Kontrasterna och likheterna mellan de två paren är underlaget för uppsatsens diskussion om varaktighet.

1.2. Syfte och frågeställning

Med avstamp i bland andra Deleuze, Rancière, Andrés Balint Kovács och Noël Burch strävar uppsatsen efter att utreda, formulera och förtydliga hur Tarr och Fehér förvaltar och samtidigt

¹ I uppsatsen utgår jag ifrån engelska översättningar, men har också konsulterat den franska terminologin i hopp om att göra språkliga nyanser rättvisa.

vidareutvecklar en filmfilosofi om tid. Syftet är inte att definiera eller konkretisera en ny våg av östeuropeisk film, utan att framhålla och analysera materialets stringens mot i första hand Deleuzes centrala definitioner. Den tidskonstruktion och varaktighet som utforskas i filmerna sätts i relation till Jancsó och Tarkovskys audiovisuallitet. Jämförelserna regissörerna emellan bottnar i ett vidare syfte, nämligen att utforska det allegoriska respektive realistiska uttryckets relevans för tidskonstruktion och varaktighet i film.

Frågeställningen är följande: hur gestaltas och konstrueras tid och varaktighet i *Sátántangó* och *Passion*? I en jämförelse av Tarr och Fehér med Jancsó och Tarkovsky, vilka aspekter av tids- och varaktighetsgestaltning påverkas eller förändras av från- eller närvaron av ett allegoriskt och symboliskt bildspråk?

1.3. Avgränsningar

En inneboende problematik vid användningen av Deleuze som ramverk är att hans teorier endast är fruktbara om läsaren är övertygad om deras giltighet: tillämpning av begrepp som rörelsebild (*image-mouvement*) och tidsbild (*image-temps*) innebär implicita antaganden om filmmediets praktik, teori och historia vars relevans, i hög utsträckning, är beroende av att de erkänns som obestridda. Med emphasis kan detsamma påstås om andra teoretiska ramverk, metoder och perspektiv men problematiken kvarstår och kräver en legitim presentation av teorin. Denna grundläggande metodologiska problematik finns närvarande i all akademisk text med mer filosofiskt (eller generellt hypotetiskt) förankrade resonemang och teorier. Det går inte att förringa slutsatser och resultat så länge de betraktas i sin utmejslade kontext och det är inte fel att angripa uppsatsen på det viset. Särskilda begrepp och resonemang bör med rätta förbli antaganden, så länge de understöds, förvaltas och formuleras på ett relevant och underbyggt sätt.

Jag strävar därför efter en läsning bortom den strikt deleuzianska, med syfte att bredda giltigheten för uppsatsens resonemang och slutsats. Utöver att stödja uppsatsen med tidigare forskning om filmteori som erbjuder en mer praktisk reflexion över filmmediet sker en avgränsning från den filosofi av Deleuze och Bergson som inte är av omedelbar relevans för frågeställningen. Deras antaganden på andra fält, om än nära besläktade, hamnar utanför uppsatsens avgränsning med anledning av den redan nämnda önskan om att uppsatsen ska vara begriplig i sin egen rätt, snarare än att falla tillbaka på en diskurs vars giltighet inte provas inom uppsatsens ramar.

Vad den tidigare forskningen beträffar, vill jag tydliggöra mitt avståndstagande från det auteur-perspektiv som konsekvent närvarar i studier om enskilda regissörer och filmer. Både Kovács och Rancière lutar sina slutsatser mot en implicit tro på Tarrs kinematografi som rotad i ett personligt tilltal från regissören, det vill säga att filmerna ger uttryck för ett specifikt *tarrskt* perspektiv, som vore regissörens närvarande aura. Uppsatsen är inte menad att understryka eller befästa det perspektivet. I första hand utreds tidens och varaktighetens verkan i filmerna, varpå Tarr och Fehér tjänar som exempel för en filmfilosofisk diskurs som lika gärna kan eller hade kunnat existera i andra regissörers verk; att två ungerska regissörer som var verksamma under samma period får agera exempel, sker eftersom uppsatsen med enkelhet ska kunna avgränsa sitt forskningsfält. Även om uppsatsen bidrar till forskningen om Tarr och Fehér, hör slutsatserna därför snarast till en generell filmfilosofisk diskurs än ett auteurorienterat dito.

Uppsatsen är i hög grad beroende av åskådarens delaktighet, i bemärkelsen att filmens materialitet och fysiska varande behandlas i termer av tid. Istället för ett psykoanalytiskt förhållningssätt behandlas frågan om åskådarens position och delaktighet utifrån Henri Bergsons utläggning av om subjektiv tid. Åskådaren uppfattar filmscenens längd som en del av sin egen upplevda tid i lika hög utsträckning som upplevelsen av tidlig varaktighet under andra åtaganden, så som en promenad eller en måltid. Den subjektivt upplevda tid som gör sig gällande under ett aktivt åskådande är därför parallellt verksam med den tid som förflyter i filmens narration. Ett händelseförlopp på film som endast tar minuter i anspråk av filmens *reella* tid kan i själva verket behandla timmar eller år av *narrationens* tidsomfång. Då Bergson även är av vikt för de filmvetenskapliga idéerna i och med sitt inflytande på Deleuzes filmfilosofi bidrar detta till koherensen i uppsatsens teorikapitel.

2. Teori och metod

För att analysera Tarrs och Fehérs audiovisuella gestaltning av tid och varaktighet krävs en fördjupad reflexion över filmmediets tid och varaktighet. Särskilda audiovisuella aspekter i filmerna bemöter sådana filosofiska ansatser och ett teoretiskt ramverk som hjälper en sådan läsning går att finna i Deleuzes filmfilosofi. Teorikapitlet presenterar först relevant filosofiskt material från Bergson och Deleuze, följt av en mer övergripande teoretisk bakgrund som är relevant för analysen, vilket sammanfattas tillsammans med mina valda tillämpningsmetoder. Slutligen presenteras det aktuella materialet och den metod som uppsatsen använder.

2.1. Teori

En presentation av Bergsons filosofiska idéer – närmare bestämt av dem som är relevanta för vårt resonemang – finns insprängd i kapitlet om Deleuze. Anledningen bakom valet att föra in Bergsons filosofi, är att uppsatsens teoretiska fält implicit vilar på hans grundläggande teser om tid, då Bergsons inflytande över Deleuzes begreppsapparat är så pass omfattande att han kan betraktas som en likvärdig teoretisk instans. Deleuze använder Bergson som en teoretisk utgångspunkt för sin filmfilosofi, vilket närmast går att likna med en expansion: Deleuze omarbetar Bergsons resonemang så att den blir omedelbart relevant för film. Utan inblick i Bergsons filosofi vore Deleuzes filmfilosofi mindre begriplig. Därför förhåller sig uppsatsen till Bergsons filosofi utifrån hur Deleuze valde att tillämpa och tolka den. Bergsons filosofi är därmed en bärande kraft i egen rätt för analysens övergripande förståelse av tid och varaktighet, men hanteras inte med sin ursprungliga spännvidd i fokus. Uppsatsen är filmvetenskaplig och gör inga anspråk på att göra rättvisa åt Bergsons filosofi i dess helhet eller ens oberoende av dess relevans för Deleuzes filmfilosofi.

Kapitlet om Deleuze och Bergson åtföljs av en redogörelse för annan filmfilosofi av relevans för uppsatsens områdesfält. I första hand består underkapitlet av Burchs filmteori, men även andra filmfilosofiska texter som förklarar och analyserat förhållandet mellan tid, längd och varaktighet. Den efterföljande analysen använder sig av de begrepp och idéer som är presenterade i teorin, samt deras vidare koppling till Tarr som den har presenterats av Rancière och Kovács. Trots att Rancière och Kovács befinner sig i ett gränsland mellan teori och tidigare forskning, är det viktigt att placera dem i den senare kategorin, eftersom deras respektive böcker i första hand handlar om Tarrs audiovisuallitet. Att betrakta dem som teori vore att blunda inför deras forsknings egentliga syfte, samt tillskriva böckerna en filmfilosofisk vidd de inte besitter. Istället är de placerade under tidigare forskning, där det går att ta tillvara på deras teoretiska slutsatser utan att erkänna dem en position utanför sitt syfte.

2.1.1. *Deleuze och Bergson*

När Deleuze skrev *Cinema 1* och *Cinema 2*, eftersträvade han en begreppsapparat som skulle möjliggöra en förklaring av det specifika i filmmediets uttryck. Verken syftar till att frigöra filmmediet från de yttre perspektiv som föreligger besläktade eller betraktas som nära till hands i ett utrönande av filmers mediespecifika uttryck, så som psykoanalys eller omtolkade litteratur-

vetenskapliga närläsningar. Ansatsen i *Cinema 1* och *Cinema 2* är därmed att visa hur filmmediet kan göras läsbart i egen rätt. Deleuze går tillväga genom att formulera parametrar som inte är bundna vid det filmiska uttrycket (så som kinematografi) men som samtidigt är utformat efter en specifikt filmisk kvalitet. De begrepp som Deleuze använder sig av är en utvidgning av Bergsons filosofi. Deleuzes läsning och vidare tillämpning av Bergsons begrepp vädjar till det säregna i det filmiska uttrycket – rörelsen och tiden – vilket innebär att Bergsons filosofi förlängs till att åsyfta filmen i synnerhet, utöver universum i allmänhet.

2.1.1.1. Tid- och rörelsebilder

Deleuze motsade sig uppfattningen att film är en komposition av ett flertal stillbilder, utan argumenterar istället för vad han kallar rörelsebilder (*images-mouvement*). Filmen består inte av stillbilder som skapar rörelse, och därmed innehåll och narration, utan rörelsebilder vars helhet skapar innehållet och narrationen.² Filmen existerar därför inte i bilderna, utan i rörelsebildens *uttryck* över *tid*. Ett exempel som understryker denna idé är animerad film, som tillhör filmmediet om det förutsätts att det är rörelsen som definierar det filmiska, konstituerat av bildrörelse snarare än ett förlopp av tecknade rutor i följd.³ Därmed är rörelsebildens tagningen (engelskans *the shot*), eftersom tagningen förändrar bildens helhet genom rörelse över tid. Då rörelsebildens tagningen utgörs den både av vad som syns och hur det syns, men även genom vad som inte syns.⁴ Anledningen är att rörelsen är länkad till och beroende av det ”sceniska” utrymme i vilket förändringen genom tid äger rum.⁵ Den kinematografiska kompositionen är alltså inbegripen i tagningen.

Bergson lade grunden för Deleuzes filmfilosofi, genom etablerandet av bilden (*image*) som ett förklarande ord för det synliga och verkliga. Allting är bilder, enligt Bergson, i enlighet med den definition av ordet han själv utvecklar i *Matter and Memory* (*Matière et mémoire*, 1896). Att all materia är bilder, innebär inte att all materia föreställer: bilderna, i Bergsons definition, befinner sig nämligen mitt emellan att *föreställa* en sak och att faktiskt *vara* en sak.⁶ Tankesättet påminner om den filosofiska diskursen om objekts immanenta egenskaper: existerar ett objekt i egen rätt, givet sina egenskaper, eller är objektet beroende av subjektiviteten hos den som upplever det, via en

2 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 1996, s. 5.

3 Ibid., s. 5.

4 Ibid., s. 22.

5 Ibid., s. 22.

6 Henri Bergson, ”Introduction”, *Matter and Memory*, George Allen & Unwin Ltd.: London, 1929, vii-viii.

bedömning av egenskaperna genom känsel eller syn? Exempelvis upplevs inte färg eller konsistens nödvändigtvis som desamma för olika mottagare, samtidigt som Bergson menar att då objektet infinner sig är det möjligt att uppskatta det som existerande. Bilder, det vill säga materia, existerar i egen rätt men är på samma gång bildmässiga eller illustrerande eftersom de upplevs: de är bilder, men självexisterande sådana.⁷ En utgångspunkt för Bergsons *Matter and Memory* är därmed mottagarens subjektiva upplevelse av objekt som självexisterande bilder, men som samtidigt *är* bilder, vilket leder till att han begär att läsaren placerar sig utanför filosofiska resonemang om verklighet som subjektiv upplevelse eller verklighet som självexisterande.⁸ Han begär, helt enkelt, att läsaren lägger sådana tankar åt sidan. Bergson placerar sin egen filosofi i gränslandet mellan de två perspektiven och tar följaktligen avstånd från invändningar från de olika förhållningssätten. Bergson lägger alltså emfas både på bildens *objektiva* existens och dess *karaktär* av objekt för ett subjekt, i bemärkelsen att objektet konstitueras (eller åtminstone finns till) inför åskådarens blick.

I Ronald Bouges sammanfattande kapitel om Bergsons inflytande över Deleuzes filmfilosofi, förklarar han hur Bergsons tidsuppfattning skiljer sig från klockans tid. klocktid är idén om att tid är ett abstrakt och homogent element, som genom klockans visare görs mätbar och begriplig: sextio markeringar är statiska och obevekliga hållplatser, medan tidens förlopp endast är transportsträckor mellan dessa konkreta fasta punkter.⁹ Bergson uppehåller sig i stället vid själva sträckan, det vill säga varaktigheten (*durée*), vilket går att likna vid en musikalisk melodi. Trots att en melodi kan skrivas med hjälp av noter eller ackord är en melodi odelbar, eftersom den förändras i en pågående auditiv rörelse. Melodin är inte bara de konkreta noterna eller ackorden, utan den sammantagna sträcka som utgör helheten.¹⁰ Varje not eller ackord är beroende av den förra och nästa, medan den sista noten är beroende av de som föregick den och så vidare fram tills melodin upphör, vilket resulterar i att melodin är en auditiv rörelse genom tid. Denna analogi uppmärksammar en viktig förutsättning för Deleuzes filmfilosofi: rörelsen över tid skapar en helhet. Helheten är film som rörelsebilder.

Deleuzes läsning av Bergson leder till att rörelsebilderna har två sidor, varav den ena står i relation till objekt vars position är relativ och varierande, medan den andra sidan står i relation till en helhet som är definitiv men i konstant förändring. Den konstanta förändringen sker över tid, medan

7 Ibid., viii.

8 Ibid., ix.

9 Ronald Bouge, *Deleuze on Cinema*, Routledge: New York, 2003, s. 13.

10 Bergson, *Matter and Memory*, George Allen & Unwin Ltd.: London, 1929, s. 148.

helheten är konkretiserad. Rörelsebilden är införlivad i den kinematografiska tagningen, vilket innebär att rörelsebilden som är riktad mot objektens position (den första sidan) är synonym med inramning (engelskans *framing*), medan rörelsebilden som förändras över tid i relation till en helhetlig instans (den andra sidan) kallas för montage. Montaget, enligt Deleuze, konstituerar därför den helhet som är en bild *av* tid.¹¹ Tid i montage representeras indirekt, genom en sammankoppling av rörelsebilder över tid i en helhet. Tid i montage är därför en succession av flera presens, flera *nu*, i följd. Inramningens rörelsebild subordinerar också tid under rörelse. Rörelsebilder är därmed en indirekt representation av tid som är införlivad i bildernas syntes. Rörelsen sker i tid, men påverkar inte tid, då rörelsen sker i presens. Innebörden av denna slutsats är att rörelsebilden, i bägge moduler (*framing* och *montage*), endast och uteslutande är presens.¹² Samtidigt kan det argumenteras för att tiden är beroende av och på så vis även *tillhör* rörelsen: tiden utgörs av den rörelse som pågår. Men vad detta egentligen innebär är att rörelse endast subordinerar och reducerar tid till vara ett mätinstrument och ett nummer: på så vis är varaktighet resultatet av rörelsens tidsanspråk.¹³ Det leder till att rörelse inte skapar tid, men pågår i förhållande till tid – fortfarande som flera presens i följd.

I *Matter and Memory* tar Bergson som sagt avstånd från klocktiden, där subjektet som upplever tiden går framåt längs en tidsaxel från den ena stunden till den andra.¹⁴ Han menar istället att tid är rörelse genom nuet, dåtiden och framtiden: nuet är rörelse i den verkliga tiden, men vad som är *verkligt* kompletteras med vad han betecknar som *virtuellt*, nämligen då- och framtid, vilket upplevs genom minnen och önskningar. Verkligheten och virtuell tid utgör tillsammans tid som upplevelse, och är därmed inte linjär. Vad som kallas ”nuet” är alltså överlappande med både det förflutna och det kommande.¹⁵ Nuet är kroppens fysiska närvaro i nuet. Det omedelbart förflutna, det vill säga nuet innan nuet blev förflutet, upplevs i det varande nuet som en känsla, medan den kommande framtiden upplevs i nuet genom *rörelsen framåt* i tid.¹⁶ Det verkliga nuet, den fysiska närvaron i varaktigheten, är alltså en kombination av en känsla av det omedelbart förflutna och rörelsen mot det stundande nuet. Nuet är en helhet, eftersom det är bestående av den förflutna känslan förlängd i

11 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 1995, s. 34.

12 Ibid., s. 35.

13 Ibid., s. 36.

14 Bergson, s. 176.

15 Ibid., s. 177.

16 Ibid., s. 177.

varaktighet genom rörelse.¹⁷ Bergson menar alltså att människans upplevelser i nuet består av ett metafysisk reflekterande som sträcker sig över både dåtid och framtid: tid som upplevelse är avhängt på då, nu och sedan.

Enligt Deleuze bygger filmmediet på denna icke-linjära tid, och rörelsebilder generar olika uttryck som behandlar upplevelsen av tidsrymd. Men om den kinematografiska rörelsebilden endast och uteslutande är presens, kan tid representeras och behandlas indirekt genom montage, vilket är en succession av flera presens.¹⁸ Detta motsäger Bergsons förklaring av presens som hemsökt av dåtid och framtid, då Bergson menar att dåtiden inte går att reducera till att endast vara det forna presens, eller att framtiden endast är det presens som stundar. De tre är ständigt sammanflätade. Successionen av flera presens påverkas av den nutid som blir dåtid, samtidigt som nutiden blir framtid; utan varandra skulle rörelsen inte fortgå, eller vara presens över huvud taget.¹⁹ Vad som var är nu och nuet är den stundande framtiden. Fram till denna punkt klassificerar Deleuze fortfarande filmmediet som rörelsebilder, i vilka tiden är subordinerad rörelsen. Filmmediet befann sig därmed i sitt första stadium. I och med rörelser som neo-realismen, som ägde rum i direkt anslutning till andra världskriget och franska nya vågen (*nouvelle vague*) efter kriget, skedde en förändring i förhållandet mellan tid och rörelse. Rörelsebilden gav vika för en direkt tidsbild (*image-temps*), vilket förändrade filmens förhållande mellan tid och rörelse.²⁰ Tid var inte längre subordinerat rörelsen, utan tid konstruerades på egen hand.

Tid upphör därmed att härstamma från rörelse, utan existerar i egen rätt inom filmen. Tidsbilder befinner sig långt ifrån det tidsbegrepp som Bergson talar om som klocktid, och som vi bekantat oss med ovan, eftersom det använder sig av ett sammanflätande eller samexisterande av tidens lager (då, nu och sedan): de existerar parallellt i icke-kronologisk ordning.²¹ Eftersom rörelsebilden uttrycker helheten som förändras genom tid, måste tagningen vara ett potentiellt montage redan från första början. Tid kan därför anses vara beroende av rörelse eller helt vara insluten i rörelse.²² Vad direkta tidsbilder gör, är därför att förändra tid *inom* rörelsen; tidsbilder förändrar inte rörelse utan skapar *avvikande* rörelser genom tid.²³ Avvikande rörelse skapar en allomfattande tid, som istället

17 Ibid., s. 177.

18 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 37.

19 Ibid., s. 37.

20 Deleuze, "Preface to the English edition," *Cinema 2: The Time-Image*, s. xi.

21 Ibid., s. xii.

22 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 35.

23 Ibid., s. 36.

för att vara bunden till nu, då och framtid kan öppna upp mot det oändliga: kontinuiteten i bilderna falsifieras, i motsats till rörelsebilder där tiden är subordinerad och insluten i rörelsen.²⁴ Tidsbilden är *virtuell*, i motsats till rörelsebilden som är *verklig*, i Bergson och Deleuzes användning av begreppen, det vill säga: det verkliga är det fysiskt närvarande nuet, medan det virtuella är det förgångna och det stundande.

Rörelsebilden gestaltar tid genom rörelse. Rörelsebilden är en succession av presens som förmedlar varaktigheten i bilder: en sorts empirisk tid där successionen innefattar det förflutna och det stundande och bildar en helhet av tid genom rörelse. Men detta är inte det enda sätt som tid fungerar i film, då filmens bilder inte nödvändigtvis befinner sig inom den fysiska varaktighetens presens. Rörelsebilden öppnade upp för bilder *av* tid, i motsats till bilder som förhåller sig till tid som rörelse.²⁵ Tidsbilden *konstruerar* tid, eftersom tiden inte längre är mätbar genom rörelsen som förmedlar den. Tidsbilden är därför, i första hand, metafysisk, då den inte förmedlar tid genom rörelse utan använder tid som en agent i egen rätt, vilket ger upphov till andra former av bilder än de som rörelsebilden frammanade.

2.1.1.2. Affekt- och kristallbilder samt poetik

Deleuze menar att närbilder är affektbilder (*images-affection*), eftersom de på samma gång är renodlade och singulära i sin kvalitativa deskription: de refererar endast till sig själva (kniv) men anspelar på helheten (mord) genom att vara en detalj som fyller upp hela bilden. Dessa bilder är bundna till sitt sammanhang, eftersom de förutser det: kniven i närbild förutser en fallande kropp och är på så vis beroende av sitt sammanhang.²⁶ Därför uppstår affekten i och med detaljens samspel med sitt sammanhang. Affektbilden är ett renodlat uttryck och uttrycket står i korrelation till bilden som uttrycker det. Ansiktet är uttrycket, enligt Deleuze, vilket innebär att ansiktet är affektbilden. Om ett annat föremål eller objekt än ett ansikte uttrycker affekt i egenskap av att vara en affektbild, är föremålet eller objektet *som* ett ansikte.²⁷ Det motsvarar ett ansikte och den affekt som ryms i ansiktets uttryck.

Det verkliga är alltid närvarande. Den verkliga bilden är därför konstant, i motsats till den virtuella. Det verkliga, i motsats till det virtuella, är vad som upplevs genom sinnen: att känna ett objekt eller

24 Ibid., s. 37.

25 Ibid., s. 271.

26 Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, s. 102.

27 Ibid., s. 97.

känna en smak av mat är verkligt, medan att erinra sig en smak eller en känsla är en virtuell igenkänning. Men nuet passerar eller förändras. Paradoxen är följande: bilden måste vara både nu och då, samtidigt som den redan är förfluten men fortsatt nu. Om det inte vore förflutet samtidigt som det är närvarande i nuet, skulle nuet omöjligtvis kunna passera.²⁸ Som i fallet med déjà-vú, sker ett igenkännande av det gångna nuet i det närvarande nuet. Presens är alltså det verkliga (*actual*), medan det virtuella är imperfekt och existerar vid sidan av presens; de är sammanflätande eftersom det gångna nuet (imperfekt) upplevs i nuet, likt en spegelbild. Dessa spegelbilder är närvarande i alla våra liv, då vår verkliga existens duplicerar sig själv till en virtuell motsvarighet under förändring genom tid.

När Deleuze förklarar kristallbilder (*cristaux de temps*²⁹), konstaterar han att film inte bara presenterar bilder, utan omger dem med ett vidare sammanhang. Filmmediet började väldigt tidigt att utforska sådana sammanhangs storlek, vilket förenar den synliga bilden med så kallade minnesbilder (*images-souvenir*), drömbilder (*images-rêve*) och världsbilder (*images-monde*). Med andra ord är bilden utvidgad till att rymma aspekter som inte är synliga, ett grepp som kanske lättast kan exemplifieras genom tillbakablickar (*flashbacks*).³⁰ Den utvidgade världen är synlig genom bildens relation till sammanhanget, i ett sorts mellanrum. Men flashbacks är samtidigt någonting helt annat än tidsbilder: tillbakablickar är inte direkta tidsbilder, eftersom en tillbakablick fortfarande är en rörelsebild, då det aldrig förändrar tiden utan endast försätter det synliga nuet i narrationens dåtid.³¹ Vad Deleuze söker förklara, däremot, är en *sammandragning* snarare än en expansion: den verkliga bilden har en virtuell motsvarighet som svarar mot den verkliga, likt en dubbelgångare eller reflektion. Formationen av en bild med två sidor, en verklig och en virtuell, kan liknas vid ett fotografi som kommer till liv och skapar sin egen individualitet, samtidigt som det förblir en kopia av det verkliga. Men de två är oskiljaktiga, så den verkliga kan lika gärna vara kopian: det är därför en frigörelse och ett tillfångatagande på samma gång.³² Dessa dubbla bilder av virtuellt och verkligt är kristalliserade, i och med att de beskriver varandra och refererar till varandra. När denna kristallisering sker skapas kristallbilder. Ett konkret exempel på hur detta sker i film är scener som använder speglar. Spegelbilden är virtuell, men endast i relation till den verkliga bild som spegeln reflekterar, samtidigt som spegelbilden är verklig om den är ensam i bild vilket

28 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 79.

29 Mitt val att översätta uttrycket till "kristallbilder" utgår ifrån den engelska översättningen "crystal-images".

30 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 68.

31 Deleuze, "Preface to the English edition," *Cinema 2: The Time-Image*, s. xii.

32 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 68.

gör det verkliga virtuellt.³³ En bild av en spegel är alltså en bild av den virtuella speglingen av det verkliga, men eftersom det virtuella är i bild blir det verkligt i egen rätt; det verkliga som speglar sig förlorar sin egenskap som verklig i relation till det virtuella och förskjuts därför från bilden: det virtuella blir verkligt och förskjuter det verkliga till ett reducerat upphov, bundet till sin virtuella motpart, eftersom det virtuella speglar det verkliga.

Deleuze menar att kristallbilden är ett konstituerande av den mest kärnfulla av tidens aspekter. Eftersom det förflutna skapas *samtidigt* som det är presens, snarare än *efter* det presens det en gång var, innebär det att tiden ständigt är tudelad. Den ena delen rör sig bakåt i tiden medan den andra rör sig framåt, i två heterogena riktningar.³⁴ Kristallbilden är inte tid, men kristallbilden *synliggör* denna aspekt av tiden, denna klyvning, där den ena änden slungar tiden framåt medan den andra bevarar det förflutna. Kristallbilden byter aktivt mellan de två – det verkliga och det virtuella – på ett vis som gör dem oskiljaktiga. I sista hand blir det virtuella och det verkliga till relativa kategorier, som destabiliserar och övergår i varandra.

Dessa kristallbilder behöver inte nödvändigtvis ske genom konkret användning av speglar. En mer subtil men samtidigt tydlig kristallbild återfinns i Tarkovskys *Mirror*. Deleuze anser att *Mirror* helt och hållet är en kristall, komplett med flera reflekterande sidor. Två sidor är av den vuxna karaktären, som är både jagets mor och fru spelad av samma skådespelerska, medan de andra sidorna är de två karaktärsparen, nämligen modern och det barn han en gång var, tillsammans med frun och deras barn.³⁵ *Mirror* som kristall vrider på sig själv genom filmens gång i en strävan efter den vinkel som fördunklar kristallens genomskinlighet, i hopp om att ge ett konkret svar på en mer omfattande fråga om sovjetisk identitet. *Mirror* är därmed en enda kristallbild. Sammanfattningsvis kan tillbakablickar (*flashbacks*) betraktas som utvidgade spegel-bilder, eftersom de refererar till sin egen aktualitet men samtidigt rymmer en värld som är bortom det synliga ("I'm not dead, because my life hasn't passed before me"³⁶). Kristallbilden, å andra sidan, komprimerar sin referentialitet till att endast innefatta sin verklighet och transparenta virtualitet: det dubbla rymmer ingen annan värld.

Med avstamp i Deleuzes analys av filmmediet, berör uppsatsen även frågor om film som språk och möjligheten att läsa film utifrån koder och semiotik. Precis som för Pasolini, vars perspektiv

33 Ibid., s. 70.

34 Ibid., s. 81, i sin tur en hänvisning till idéer som ursprungligen framlades av Bergson, men förändrat till att gälla kristallbilder, ett uttryck som Bergson själv aldrig använde.

35 Ibid., s. 75.

36 Citat från *Slow Motion (Sauve qui peut (la vie))*, Jean-Luc Godard, 1980; används i *Cinema 2: The Time-Image*, s. 68 som exempel på en reflexiv attityd till fenomenet.

presenteras i det kommande kapitlet, uppstår ett problem då den kinematografiska bilden, för att en semiotik ska vara möjlig, med nödvändighet *liknar* eller *efterhärmar* faktiska och särskilda objekt eller företeelser, alltså att bildens uttal av ett objekt behöver en grund i den verkliga bilden av objektet för att det ska vara begripligt som språk.³⁷ För att film ska bli begripligt som ett språk *i egen rätt* krävs därför en så kallad ”dubbel transformation”, vilket innebär att bilderna först måste reduceras till den nivå där de är begripliga som ett referenslöst uttal. Sedan måste de semiotiska verktygen både skapas och upptäckas för att kunna dechiffrera och begripa den språkliga struktur som det nya filmspråket har bildat.³⁸ Mer än att vara en spegelbild, är en sådan funktion en kristallbild då den kristalliserar de två bilderna till att bägge vara virtuella och verkliga på samma gång genom sitt ombyte eller utbyte. Men transformationen i sig kan te sig relativt meningslös. Semiotik tillämpad på film innebär ett postulerande av givna mönster och koder och förutsätter även förståelsen för dessa, och oavsett hur komplexa eller innehållsrika koderna och förståelsen må vara förhindrar de en naturlig utläggning av bildspråk och vad bilder – utan semiotiska verktyg – kan ge för upplevelser.³⁹ Just en sådan pågående transformation av bildens och narrationens innebörd, obunden till språkliga verktyg är nämligen vad som skapar (och återskapar) en sorts levande identitet hos film och vad den gestaltar.

2.1.2. Burch och filmfilosofisk forskning

Burchs bok *Theory of Film Practice*⁴⁰ beskriver ett filosofiskt förhållningssätt till film som medium, men behandlar i första hand den bakomliggande praktiken. Inledningsvis förklarar han det franska uttrycket *découpage* som det slutliga filmmanuset, vilket på ytan innefattar den nödvändigaste informationen om teknik och klippning innan filmningen äger rum.⁴¹ Men i förlängningen innebär *découpage* mer än så. *Découpage* innefattar en nedbrytning av filmens narratologi: *découpage* är det slutliga manuset, med information om teknik och klippning.⁴² Burch uppmärksammar även en än mer utvidgad betydelse av uttrycket. Denna definition lämnar manuset därhän och åsyftar istället den underliggande strukturen av narration och klippning i den färdiga filmen. *Découpage* är därför

37 Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 27.

38 Ibid., s. 27.

39 Ibid., s. 28.

40 Ursprungligen skrevs *Theory of Film Practice* på franska och utgavs i filmtidningen *Cahiers du Cinéma* som följetång, då under titeln *Praxis du cinéma*. Den engelska översättning jag utgår ifrån är en sammanfogning av texterna i bokform.

41 Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Princeton University Press: New Jersey, 2014, s. 3.

42 Ibid., s. 3.

benämningen för filmens form som en sammanställning av olika fragment vars separata varaktighet avgörs under filmningen men även i och med klippningen.⁴³ Det går därmed att utröna variationer i sambanden mellan olika scener och deras respektive varaktighet, variationer som ger olika resultat och artikulerar (gestaltar) olika förhållanden mellan bild och tid.⁴⁴ Denna redogörelse av tid och rum är, enligt Burch, vad som ger filmmediet substans. Det skapar ett varaktigt och bestående samband mellan filmens narrativ och olika tagningars varierande varaktighet (som fragment). Dessa uttryck för tidsrymd leder till att filmens formella struktur är beroende av det narrativa innehållet, och i lika hög utsträckning byggs det narrativa innehållet upp av det auditivt och visuellt strukturerade uttrycket.⁴⁵

Burchs förklarar diegetiskt och icke-diegetiskt rum som två vitt skilda rumsligheter, avgränsade av kamerans inramning. Det diegetiska rummet är det synliga rummet, vilket åskådaren uppfattar som filmens bild.⁴⁶ Vad som sker utanför det synliga rummet är således det icke-diegetiska rummet, som Burch indelar i sex segment. Fyra av dessa är kopplade till inramningens fyra inramningsväggar, medan det femte och sjätte segmentet inte är möjligt att förklara utifrån precis geometri. Det femte är, enligt Burch, utrymmet *bakom* kameran. Det sjätte befinner sig bakom eller utanför scenens *mise-en-scène* eller objekt inom inramningen: karaktärer når det sjätte icke-diegetiska rummet när de går igenom en dörr, runt en gatukorsning eller döljs av en annan karaktär eller ett objekt.⁴⁷

I Burchs sökande efter en begriplig filmdialektik (eller poetik) undersöker han även filmens likheter och skillnader med musikstycken. Han inleder med att förklara att parametrar utifrån vilka en bedömning av film är möjlig, på ett liknande vis som musik, naturligt existerar i och med dess *découpage*. Längden och förhållandet mellan olika scener är mätbara på ett praktiskt plan, i form av längd i minuter och sekunder eller tagningens vinkel och djup.⁴⁸ Men att mäta och förstå varaktighet är inte oproblematiskt i analogi med komposition av musik, de praktiska parametrarna i *découpage* till trots. Analogin existerar endast i fragmentens komposition om de behandlas som material. Problemet uppstår eftersom filmens struktur inte kan beskrivas på ett annat sätt än den audiovisuallitet som filmmediet slutligen resulterar i, i motsats till musikens noter som är läsbara i egen rätt. Att mäta varaktighet är därför möjligt genom att räkna minuter och sekunder i scenerna,

43 Ibid., s. 4.

44 Ibid., s. 5.

45 Ibid., s. 15.

46 Ibid., s. 17.

47 Ibid., s. 17.

48 Ibid., s. 51.

men Burch menar att en sådan mättnings läsbarhet i för stor utsträckning är beroende av den subjektiva upplevelsen av tid och varaktighet.⁴⁹ Långsamhet och varaktighet är inte beroende av sekunderna och minuterna, utan beror i lika stor utsträckning på den märkbara rörelsen i bilderna. En statisk närbild på en ensam människa upplevs som längre än en panorering över en folkmassa i rörelse, trots att tagningarna består av samma mätbara längd.⁵⁰ Åskådarens förståelse av varaktighet tar därför inte hänsyn till mätbara parametrar, till skillnad från förståelsen av ett musikstyckes längd, då upplevelsen av en films längd beror på bildens komponerade rörelse genom tid. Sådan komposition kan, med rätta, betraktas som en dialektik (eller poetik) och är i så fall läsbara genom åskådarens subjektiva intryck av bilder i rörelse som antingen långa eller korta, tråkiga eller spännande.⁵¹ Variation mellan scener som är för korta för att upplevas som bekväma och de som är så långa att de upplevs som tråkiga kan skapa en visuell rytmik, vilket kan betraktas som mätbara parametrar, och därigenom som en form av dialektik.

För uppsatsens frågeställning är det nödvändigt att utreda på vilket sätt allegorisk och symbolisk film kan uttrycka sig, och på vilka sätt dessa uttryckssätt tidigare har behandlats. När Jakov Lintsbach diskuterade film som ett universellt språk, var han medveten om filmens otyglade obundenhet till vad som kan liknas vid ett grammatiskt system.⁵² Vad han eftersträvade var därför ett films språk som är förankrat i verkligheten, eller åtminstone baserat på verkligheten. Han menade att filmen inte representerar något som inte redan finns, utan framställer naturen med fotografisk precision och är oförmögen att förmedla exempelvis en abstrakt produkt av den mänskliga tanken.⁵³ Det ledde honom till föreställningen om illustrationen som överlägsen beskrivningen: ingen beskrivning, oavsett komplexitet, kan konkurrera med illustrationens avbildningsförmåga.⁵⁴ Även Rancière jämför film med andra medier i en undersökning av hur realism yttrar sig i film. Enligt Rancière beskriver litteratur vad som inte är synligt och skapar därför dynamik mellan ordens löften och de beskrivna händelserna. De deskriptiva egenskaperna i litteraturen är en styrka eftersom det kan undgå att hålla sitt löfte: det beskrivna är endast beskrivet, utan att för den delen vara sant.⁵⁵

49 Ibid., s. 52.

50 Ibid., s. 52.

51 Ibid., s. 53.

52 Jakov Lintsbach, "Medvetandets bildström: Fenomenet kinematograf", *Aura: Filmvetenskaplig tidskrift*, vol 1, nr 2 1995, s. 23.

53 Ibid., s. 23.

54 Ibid., s. 24.

55 Jacques Rancière, *Béla Tarr, The Time After*, Univocal Publishing: Minneapolis, 2013, s. 6.

Ytterligare en röst i den omfattande diskussionen om filmmediets särskilda verkan är Pier Paolo Pasolini. Han menade, precis som Lintsbach långt tidigare, att film kommunicerar med bilder, inte språk.⁵⁶ Enligt Pasolini uppstår ett problem i och med att filmens audiovisuallitet föreställer vad den gestaltar, vilket ger specifika referenspunkter för händelser, beteenden, objekt och känslor: kamerans avbildningar utgår ifrån verkligheten, vilket är ett redan existerande medel för kommunikation (som i sin tur kräver förförståelser beroende av kulturella koder). En kinematografisk representation saknar alltså inte referenspunkter och är därför bunden till den mänskliga *förståelsen* av ett särskilt objekt och hur det rent audiovisuellt är begripligt.⁵⁷ Men med detta sagt bör det likväl finnas bevekelsegrunder som gör mediet som kommunikationsmedel begripligt på en närmast dialektisk nivå. Enligt Pasolini bör dessa bildberättelser gå att betrakta som ett kommunicerande verktyg, vilket torde öppna upp för en självfallen ”språklighet” inom mediet. Likt musikens noter eller litteraturens grammatik. Pasolini menar att konstfilmen, som går att likna vid poesi, i motsats till narrativ film, som går att likna vid prosa, innehar möjligheten att använda en fri och indirekt diskurs som leder till att kameran innehar en egen subjektivitet, med vilken filmen kan framföra en egen agenda, friställd från protagonisten. Protagonisten är objektiv i filmens poesi, kameran är subjektiv, och kamerans subjektivitet yttrar sig indirekt genom exempelvis ett narrativt alibi.⁵⁸ Den "poetiskt fria formen" är därför en egen diskurs – en fri indirekt diskurs – som kan motsätta sig protagonisten och framför allt förmedla eller representera en politisk agenda genom sin bildkomposition och sin "filmspråklighet".

2.1.3. Tillämpning av teorin

Bergsons slutsatser såsom de förvaltas av Deleuze, som placerade dem i en filmfilosofisk kontext, är av särskild vikt för resonemangen om Tarrs och Fehérs gestaltningar och agerar språngbräda för våra resonemang. Deleuzes användning av Bergsons begrepp om tid och rörelse söker ett nytt perspektiv på hur filmmediet kan betraktas och behandlas. Förnyelsen och tillämpningen av begreppen och filosofin eftersträvar en möjlighet för film att inneha en ny förståelse av sin specifika *kvalité* som medium, friställt från yttre perspektiv som vanligen används för att tolka audiovisuallitet. Filmmediet har traditionellt sett framstått som mottagligt för psykoanalytiska teorier, och på samma gång har det tekniska arbetet, med kameravinklar, skärpa, djup och

56 Pier Paolo Pasolini, "Cinema of Poetry", *Heretical Empiricism*. New Academia Publishing, LLC: Washington DC, 2005., s. 169.

57 Ibid., s. 170.

58 Ibid., s. 185.

materialitet i allmänhet, satt sin prägel på det specifikt ”filmiska”. Tekniken som *utgör* filmmediet är på samma gång underordnad en filmisk *kvalité*, en *kvalité* som i andra diskussioner om film ofta förstås i termer av språk, och den filmiska *kvalitén* kräver en egen diskurs och begreppsapparat. Det krävs en filmisk apparat för att förklara det filmiska, utan att för den skull beskriva film som teknik. Deleuzes teorier presenterar en läsart som faller tillbaka på en filosofisk begreppslighet, men formulerar tänkandet så att det åsyftar det specifikt filmiska på ett sätt som inte bara beskriver filmerna, utan även undviker ett tillämpande av begrepp från andra discipliner såsom psykoanalys eller närläsning av innehåll. Genom denna formulering kan begrepp och diskurser om film utgå ifrån filmmediet som självmanifesterat, i bemärkelsen att de inte ägnar sin kraft åt att förklara hur mediet ser ut (i det praktiska) eller hur det ter sig (i förhållande till ett lånat perspektiv), utan snarare hur det är i egen rätt och vad det innefattar på fler plan än vad som är begripligt genom andra förklaringsmodeller än ett filmiskt sådant.

Tillämpningen av Deleuzes filmfilosofi handlar därmed främst om att uppsatsen delar hans perspektiv på hur film är begripligt utifrån sig självt, snarare än att hans specifika exempel och filmanalyser påverkar behandlingen av Tarrs och Fehérs filmer. *Cinema 1* och *Cinema 2* erbjuder en alternativ läsart av film som tid och rörelse. Det innebär att uppsatsen gör bruk av Deleuzes filosofi genom att tillämpa hans begrepp på egna analyser och diskussioner.

Även Burchs teorier, i det perspektiv som presenterats i föregående underkapitel, tillämpas i analysen och diskussionen. Hans problematisering av varaktighet är inte bara förenligt med Bergsons ovan presenterade idéer om subjektiv tid och dåtidens varande i framtid som nutid, utan utmanar även den säkerhet med vilken Bergson och Deleuze för fram sina teorier. Då Burch förklarar varaktighet, sker det visserligen genom termen temporalitet, vilket språkligt förutsätter så kallad klocktid: händelser följt av händelser, en stund (sekund) åtföljd av en annan. Men hans idéer motsäger samtidigt inte Deleuzes, även om Deleuze utgår från andra premisser i sin tolkning av tidens närvaro i bilden (som rörelse). Burchs tankar om temporalitet är således möjliga att försätta i en ny kontext, nämligen Deleuzes. Det må verka som en motsättning, men eftersom Deleuzes filmfilosofi agerar bakgrund för analyserna, det vill säga att analyserna tar språng ur en deleuziansk begreppslighet, fungerar Burchs perspektiv som komplement till oformulerade aspekter som inte desto mindre ryms inom samma begreppsapparat.

I uppsatsen översätts Burchs förklaring av *découpage* till audiovisualitet. Så som uttrycket används i uppsatsen inbegriper det en sammankoppling av stilistik, estetik och visuellt såväl som auditivt

framförande, närvarande redan i manuskriptet såväl som i filmens färdiga produktion, oavsett om den är skriptad eller ett resultat av oförutsedda omständigheter. Även uppsatsens definition av rumslighet går tillbaka till Burch, genom hans förklaring av diegetiska och icke-diegetiska (eller rättare sagt utom-diegetiska) rum. Som det efterföljande kapitlet med forskningsöversikt visar, utmanas och vidareutvecklas hans närmast simplistiska definition av Söderbergh Widding, vilket ger ökad bärkraft till uppsatsens tillämpning av rumslighetsbegreppet.

Från Pasolinis och Lintsbachs analys av språkliga kvalitéer i det filmiska uttrycket, hämtar jag endast enstaka detaljer. Invändningen mot bägges strävan efter en mer språkligt uppbyggd dialektik inom film, vilket förutsätter en grammatisk kvalité i bilden, är att vad filmen omöjligtvis kan uttrycka på samma sätt som skriftspråk är just språkets byggstenar: ord. I skriftspråk refererar ordet "häst" till en häst, inte en specifik häst. Vem som än läser "häst" kan projicera sin egen upplevelse och innebörd av föremålet, medan en bild av en häst automatiskt gestaltar den särskilda hästen som avbildas. Objektet är inte universellt, även om det *syftar* till någonting universellt begripligt. Det är istället specifikt i sin referens och kan inte betraktas som ett universellt språk. Noteringen är av betydelse för analysen och slutdiskussionens förhållande till realism och allegorism. Uppsatsen tar även tillvara på Pasolinis formulering av en fri indirekt diskurs. Filmer som tillämpar en poetiskt fri form kan inneha en egen diskurs, en så kallat fri indirekt diskurs, som möjligen kan motsätta sig eller stå i kontrast till protagonisten. Kamerans uttryck kan alltså stå i kontrast till karaktärernas, med en egen agenda i kraft av sin audiovisuella karaktär. En kamera kan därför både ställföreträda en blick – åskådarens eller en karaktärs –, eller agera egen agent, beroende på vilken gestaltningsteknik som är i bruk. Trots att analysen inte direkt behandlar den dynamik som är i spel mellan kamera, karaktär och åskådare, är formuleringen betydande för uppsatsens tolkning av kamerans funktion i narrationen.

Uppsatsens definition av åskådaren utgår ifrån Bergson, i bemärkelsen att den tänkta åskådaren (i egenskap av människa och materia) är inbegripen i tid som pluralistisk konstitution av då, nu och framtid. Åskådaren är således också en bild, vilket innebär att jag, om vi följer Bergson, förutsätter att läsaren vänder sig från begreppet "varande" som en följd av presens. När Bergson förklarar människan, förklarar han därmed den människa som ser och upplever, vilket för uppsatsen innebär den åskådare som ser och upplever film utifrån de premisser som detta teorikapitel har klarlagt. Åskådaren ser och upplever Deleuzes tids- och rörelsebilder, Burchs synliga dieges och sex entiteter av utanför-dieges samt de mediespecifika instanser som utgör audiovisualitetsbegreppet. Vad

diegesen beträffar, agerar kameran ställföreträdare för åskådarens blick, då kameran avgränsar det utrymme av filmen som åskådaren kan se: när diskussionen behandlar utrymmen utanför diegesen eller utanför filmen, upplevs dessa rum av åskådaren.

2.2. Metod och material

Uppsatsen söker i första hand stöd från Deleuzes idé om tids- och rörelsebilder, Burchs generella filmteori samt Rancières och Kovács beskrivningar av hur tid och varaktighet gestaltas av Tarr. De filmer av Tarr och Fehér som i första hand analyseras är följande:

Sátántangó (Béla Tarr, 1994)

Passion (Szenvedély, György Fehér, 1998)

Uppsatsen är i hög grad teoretiskt orienterad. Med anledning av uppsatsens indelning av teori och forskningsöversikt följt av analys och slutdiskussion, kan dessa olika delar framstå som separerade. Men själva analysen finns i själva verket närvarande även i bearbetningen och presentationen av teorin och forskningsöversikten, eftersom min tillämpning av teori och tidigare forskning inbegriper en aktiv avgränsning och tolkning. Det innebär att kapitelindelningen bör betraktas som en pedagogisk disposition, snarare än som ett avskärmande av analysen från de övriga kapitlen.

Analysen av filmerna sker utifrån teorin, vilket innebär att analysen inte sträcker sig bortom den centrala frågeställningen och den utmejslade tematiken. Därför är analysen att betrakta som kvalitativ. Därutöver använder uppsatsen utvalda verk av Jancsó och Tarkovsky, med anledning av deras relevans för den tematiskt avgränsade forskningen om Tarr och Fehér. De filmer som behandlas är:

Mirror (*Zerkalo*, Andrei Tarkovsky, 1975)

Red Psalm (*Még kér a nép*, Miklós Jancsó, 1972)

Dessa filmer är ofta föremål för analyser som, i likhet med dem som behandlar Tarrs filmer, utgår ifrån den deleuzianska föreställningen om film som tids- och rörelsebilder. Men filmerna används som material i denna uppsats för att belysa de aspekter som avviker från Tarrs och Fehérs audiovisuallitet. *Mirror* och *Red Psalm* är nämligen besläktade med Tarr och Fehér endast till det yttre – det vill säga kinematografiskt – medan innehållet förmedlar olika uttryck. Uppsatsen utgår därför utifrån en jämförelse av de yttre likheterna, då det hjälper till att utkristallisera det specifika i Tarrs och Fehérs behandling av tid och rumslighet: de kinematografiska likheterna som når skilda

slutsatser hjälper analysen när de olika regissörernas verk ställs mot varandra.

Uppsatsen granskar alltså de nämnda filmerna i synnerhet, men tar även andra filmer från regissörerna i beaktande. Huvudmaterialet tjänar som specifika exempel på filmfilosofiska tendenser, på samma gång som andra exempel ur filmografierna understryker att det rör sig just om en tendens. Metoden motiverar därmed en kvalitativ analys av det material som har högst relevans för den tematik som undersöks. De utvalda filmerna utgör därför i första hand exempel, men den filmfilosofiska diskussion som uppsatsen tillhör leder till att analysens anspråk breddas, och därmed även omfånget av material. För att förenkla läsningen av forskningsöversiktens och analysens innehåll, medföljer en bilaga med kortare beskrivningar av samtliga filmer som behandlas i forskningsöversikten, analysen och diskussionskapitlet. Dessa beskrivningar är ett nödvändigt underlag för kommande referenser.

3. Forskningsöversikt

Översikten över den tidigare forskningen är indelad i två kapitel. Det första behandlar Tarkovsky och Jancsó, samt den politiska kontext ur vilken östeuropeisk film har utvecklats och den estetik som vuxit fram i samband med den. Det andra kapitlet redogör för tidigare forskning om Tarr och Fehér. Avslutningsvis redovisas på vilka sätt och i vilken utsträckning den tidigare forskningen tillämpas under analysen och diskussionskapitlet.

3.1. Tarkovsky och Jancsó

Sovjetisk film underkastades övergripande censurregler från och med det sena 20-talet.⁵⁹ Vid jämförelserna mellan Tarkovsky och Jancsó å ena sidan och Fehér och Tarr å den andra, är den politiska kontext som de förra var verksamma under av betydelse. Censuren gav nämligen upphov till vad som betraktas som en östeuropeisk tradition av allegoriskt och symboliskt berättande, ofta förankrat i litterära adaptioner och berättelser förlagda i en historisk kontext.⁶⁰ Det var inte möjligt att göra film om annat än politik, samtidigt som filmerna inte fick innehålla kritiska inslag. I och med Stalins skärpning av den kommunistiska ideologin under efterkrigstiden begränsades konstformer till att i första hand utgöra ett ideologiskt vapen.⁶¹ Allegoriskt innehåll och alternativ

59 Jamie Miller, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin*, I.B. Tauris & CO., New York: 2010 s. 53.

60 Laszlo Strausz, "The Politics of Style in Miklós Jancsó's *The Red and The White* and *The Lord's Lantern in Budapest*", *Film Quarterly*. Vol. 62, nr. 3 (2009), University of California Press, s. 41-

61 Mira Liehm & Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, University of California Press: Los Angeles, 1980, s. 48.

narratologi var därför ett sätt att kringgå regelverket. Samtidigt blev exempelvis Tarkovskys *Mirror* kritiserad och censurerad av myndigheterna, som menade att dess språk och form var ”obegripliga”, men filmen fick till slut visas sommaren 1975.⁶² Bilderna speglar en introspektiv diskurs som endast förhåller sig till sin egen verklighet, det vill säga att filmerna filtrerar innehållet genom en intern logik.

Jancsó var en av de mest framträdande och produktiva regissörer som utvecklade ett symboliskt språk under den östeuropeiska kommunismen.⁶³ Om den klassiska sovjetiska filmen, med regissörer som Sergei Eisenstein, företrädde en öppen politisk kritik och en explicit politisk agenda, kan den senare vågen, bland andra representerad av Jancsó, sägas vara ett filmskapande som bjöd in till politisk diskussion.⁶⁴ Det allegoriska uttryck som Jancsó var med och utvecklade, möjliggjorde att politiska ämnen kunde undgå censuren men fortfarande vara tydbara för åskådaren.⁶⁵ Den symbolstarka kinematografen är rationell och tydlig till den grad att metaforiken blir universell snarare än specifik: den vita duvan representerar fred, den röda rosen revolt och uniformer våldsamhet.⁶⁶ Tekniken är symbolmättad, vilket bjuder in till tolkning. Då Jancsós filmer ofta behandlar dåtida revolutioner och historiskt förankrade politiska händelser undviker de att adressera aktuella situationer, som var de primära föremålen för censur av regimen.⁶⁷ Mira och Antonin J. Liehm belyser följderna av att förlägga en berättelse i konkret dåtid som behandlar nutiden via allegori. Inte ens tiden blir specifik: utöver den vita duvans och röda rosens respektive innebörd, representerar dåtiden nutiden med resultatet att både föremål och ansats syftar till en förändrad och hoppfull framtid.⁶⁸ Kovács understryker att Jancsós filmer är universella genom sin allegoriska gestaltning, och kan åsyfta inte bara ungersk eller sovjetisk politisk dynamik utan även andra nationer och historiska kontexter. Han menar att representationen av historiska händelser gestaltas på ett familjärt men likväl ospecificerat vis, vilket frigör filmerna från den historiska kontext de befinner sig i, utan att beröva dem deras tematiskt politiska signifikans.⁶⁹ Därför existerar en direkthet i Jancsós filmer under sextio- och sjuttioalet vars symboliska galleri talar ett enkelt språk

62 Ibid., s. 309.

63 Strausz, s. 41.

64 Lorant Czigany, ”Jancsó Country: Miklós Jancsó and the Hungarian New Cinema”, *Film Quarterly*, vol. 26, nr. 1 (1982), University of California Press., s. 45.

65 Strausz, s. 41.

66 Mira Liehm & Antonin J. Liehm, s. 394.

67 Strausz, s. 41.

68 Mira Liehm & Antonin J. Liehm, s. 394.

69 András Bálint Kovács, *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, Colombia University Press: New York, 2013, s. 175.

om ont och gott, rätt och fel, som direktheten till trots är dold i *visuella* omformuleringar, där alla politiska system och historiska skeenden kan anses vara representerade i de varsamt komponerade scenerna.

I en scenbeskrivning från *The Red and the White* (*Csillagosok, katonák*, 1967) uppmärksammar Laszlo Strausz den geometri med vilket Jancsó arbetar. Scenen i fråga föreställer ett slag på ett fält, sett från en kulle, där en mindre grupp Röda soldater omringas av Vita. Kamerans panoreringar kontrasterar karaktärernas koreograferade rörelser. Han argumenterar för att det inte enbart är en fråga om rytm och form, utan att rörelsemönstren innehåller ytterligare en dimension. De geometriska rörelserna – i vilka kameran går i karaktärernas motsatta riktning – fjärrmar åskådaren från karaktärerna, eftersom geometrin genom rörelsen och karaktärernas positioner berövar soldaterna deras individualitet.⁷⁰ Som om de reduceras till att föreställa vad de representerar på en dualistisk våg av gott eller ont, snarare än karaktärer. De är förminskade till en krigsförande formation vars våldsamhet och tanklöshet inte lämnar utrymme för individer.⁷¹ Exemplet behandlar inte *Red Psalm*, men trots vissa påtagliga skillnader existerar likheter i kameraarbetets geometriska rörelser och de effekter som uppnås därigenom. Likheter går även att finna i den socialistiskt präglade symboliken, som också polariserar protagonister mot antagonister.

Vad Strausz menar med analysen av Jancsó's geometriska bildkompositioner, är att tagningarna berövar karaktärernas individuella identiteter, vilket föranleder att åskådaren inte kan identifiera sig med dem.⁷² Sedan analyserar Strausz *The Lord's Lantern in Budapest*, där Jancsó använder kamera-tekniken för att underbygga politisk kritik men på ett direkt annorlunda vis, nämligen genom närbilder. Strausz slutsats är att Jancsó's panoreringar, i bägge fall, gestaltar orättvisor via allegoriskt formspråk. De olika visuella gestaltningsteknikerna är bägge ideologisk kritik, men på distinkt olika vis. *The Red and the White* kritiserar sextiotalets egalitarism medan *Lord's Lantern in Budapest* kritiserar nittiotalets kapitalistiska individualism.⁷³

Liehms förklarar hur metaforiken och innehållet i *Red Psalm* berättar en hoppfull historia om odödliga ideal och frihet. Den väcker minnen av Berlin 1953, Budapest 1956 och Prag 1968, samtliga platser där filmen förbjöds att visas.⁷⁴ Dess symboliska, men samtidigt explicit politiska

70 Strausz, s. 43.

71 Ibid., s. 43.

72 Ibid., s. 44.

73 Ibid., s. 47.

74 Mira Liehm & Antonin J. Liehm, s. 397.

innehåll, drar på många sätt Jancsós filmiska kännetecken till sin spets. Själva premissen för filmens handling och innehåll är ett politiskt manifest, och därmed är även filmens utformning att betrakta som ett politiskt manifest. Som Liehms förklarar, är tiden relativ trots en historisk grund för själva handlingen: de långsamma panoreringarna gestaltar inte ett skede av händelser, utan en idé, vars tid och rum är irrelevant för berättelsen. Tarkovsky, å andra sidan, använder sig inte av en lika explicit symbolik. Hans filmer kännetecknas snarast av ett subtilt uttryck av utomvärldsliga inslag. Evgenii Tsymbal förklarar Tarkovskys filmteoretiska idéer och tillämpar dem på Tarkovskys egna filmer, med ett resonemang som lägger fokus på Tarkovskys arbete med dröm och verklighet. Tsymbal menar att i Tarkovskys filmer är drömmen en plats där olika tider och intryck samlas och samsas, vilket resulterar i ett kombinerat dåtid-framtid, i vilket minnen (dåtid) möter nuets intryck och yttrar en reflektion (om framtid), samtliga ihopblandade och förvaltade under samma tid.⁷⁵ Trots att han inte nämner Deleuze eller Bergson, är analysen tydligt förankrad i deras resonemang. Vidare hävdar Tsymbal att Tarkovskys samtliga filmer skapar ett illusoriskt rum (*illusory space*) där det vanliga blir ovanligt och det vardagliga blir extraordinärt.⁷⁶ Analysen är rimlig och logisk, och framför allt väldokumenterad,⁷⁷ men ställer samtidigt frågor om hur det extraordinära yttrar sig audiovisuellt. Ett exempel som Tsymbal uppmärksammar är användningen av Tarkovskys far Arsenii Tarkovskys dikter i *Mirror*. De läses upp under episoder där filmen visar vad som liknar arkivbilder från sovjetisk historia. Han menar att deras funktion i filmen inte enbart är historiska fragment i tid som understryker och formulerar dåtiden (nutidens minnesbilder), utan snarast bör betraktas som ett faktiskt *utrymme* av dröm (och minne): dikterna fyller ett utrymme som är drömskt men visuellt konkret.⁷⁸

Söderbergh Widding använder sig av både Deleuze och Burch i sin avhandling *Gränsbilder: Det dolda rummet hos Tarkovsky*. Hennes analys bringar klarhet i hur Tarkovskystudier tjänar på deleuzianska perspektiv, samt presenterar särskilda förhållningssätt som är väsentliga i uppsatsens

75 Evgenii Tsymbal, "Andrei Tarkovskii: From 'Sculpted Time' to Inspired Nature,'" *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*, red. Wendy Everett & Axel Goodbody, European Academic Publishers: Bern 2006, s. 350.

76 Ibid., s. 349.

77 Astrid Söderbergh Widdings analys av rummet utgår ifrån liknande principer, Robert Bird likaså. Bägge refereras i forskningsöversiktens senare stycken.

78 Tsymbal, s. 349.

definition av rumslighet och utanfördimensioner. Avhandlingen uppehåller sig vid det dolda rummet hos Tarkovsky, nämligen det som existerar utanför kamerans inramning; hon analyserar en dimension av rummen utanför kameran – de sex rummen utanför inramningen, som det förklaras av Burch – och relaterar detta till Deleuzes absoluta aspekt, vilket åsyftar diegesens öppning mot ett utanför som aldrig gestaltas. Därför definieras det icke-diegetiska rummet snarast av en narrativ diskurs: ett icke-diegetiskt rum utanför är inte imaginärt utanför det konkreta, utan glapp i narrationen som inte tillhör fiktionens värld, utan snarare tillhör kameran (vilket närmast är synonymt med åskådaren).⁷⁹ Söderbergh Widding problematiserar det dolda rummet som en imaginär förlängning av diegesen: det existerar ingen egentlig länk mellan de två rummen, då avsaknaden av ett samordnat innehåll gör det omöjligt att bekräfta och upprätthålla konturer hos rummet utanför.⁸⁰ Gränsen mellan rummen förstärks genom Tarkovskys ljudsättning, vilken ofta är friställd från det ena eller andra rummet. Tarkovskys audiovisualitet är därför ett framträdande av det gränslösa, i bemärkelsen att filmerna söker det ofilmbara – vad som är inte är bundet till det visuellt gestaltade och inramade –, ett absolut utanför. Söderbergh Widdings definition av ett utanför, så som det närvarar hos Tarkovsky, är alltså inte sammanfört med det synliga rummet likt en sammansvetsning av polariteter. Hon menar istället att rummet utanför mättar det synliga och invaderar bilden, genom en gestaltning av frånvaro.⁸¹ På så vis försätts åskådaren utanför ramen och omsluts av ett utanför: konturerna stärks i det dolda rummet som på samma gång gör motstånd mot den ram som bekräftar det synliga som synligt, tack vare rörelsen utåt. Söderbergh Widding menar därför att diegesens inramning, som avgränsar bilden, hotas av rummet utanför som på samma gång lyckas påvisa filmbildens begränsning (genom ramen), samtidigt som rummet utanför är en förutsättning för den synliga inramningen från första början.

Kovács bok *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes* är främst av relevans för hans studie av Tarrs filmer och audiovisuella säregenhet, vilket redovisas i det nästkommande underkapitlet. En passage, däremot, behandlar Michelangelo Antonioni, Jancsó, Jean-Luc Godard och Tarkovsky, och regissörernas användning av långa tagningar sätts i relation till Tarr. Antonionis långa tagningar, menar Kovács, syftar till att uppnå en psykologisk process eller kurva, från tomhet till dramatik till tomhet, i en och samma scen.⁸² Just sammankopplingen av flera episodiska skeenden under en och

79 Astrid Söderbergh Widding, *Gränsbilder: Det dolda rummet hos Tarkovsky*, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap: Stockholm, 1992. s. 21, se även David Bordwells *Narration in the Fiction Film*.

80 Ibid., s. 118.

81 Ibid., s. 119.

82 Kovács, s. 51.

samma tagning skiljer sig därför från hur *mise-en-scène* vanligtvis organiseras och regisseras. Istället för klipp från det ena till det andra, rör sig kameran från det ena till det andra och genom kamerans rörelse och karaktärernas rörelser vilket förändrar scenens komposition. Vad som var centralt blir perifert och vice versa.⁸³

Kovács menar att Jancsó radikaliserade Antonionis teknik. Jancsós tagningar är inte bara längre, utan åskådliggör även kamerans rörelse i en ny bemärkelse.⁸⁴ Anledningen är att dialog inte premieras i hans filmer, så det finns ingen anledning för kameran att vara stationär och visa samma karaktär under längre tagningar. Den tidigare nämnda koreografin av karaktärer möjliggör flera händelser under samma tagning, avhängigt kamerans rörelse från den ena händelsen till den andra.⁸⁵ Trots att Kovács förklaring av Jancsós tagningar endast är en bisats i den större analysen, sammanfattar han vad Strausz menar med sin studie av Jancsós ”style of politics”. När Kovács skriver om Tarrs *Macbeth* (1982) jämför han den långa tagningens komposition med Jancsós karaktäristiska dito. Den tidsrymd som behandlas mellan scener i samma tagning, innebär ett särskilt bruk av icke-diegesen. Förändringar i tid och rum under tagningens gång signaleras genom bildkomposition och genom nya inramningar av diegesen. Kovács menar att tekniken är karaktäristisk för Jancsó, vars tagningar innefattar olika tidsrymder vilket signaleras genom just rumsliga omplaceringar.⁸⁶ För Kovács förmedlar Jancsós längre panorerande tagningar, vilkas *mise-en-scène* kan innefatta vitt skilda koreograferade episoder och händelser, ett nästan rituellt forminnehåll.⁸⁷ Innebörden blir att scenens längd syftar till ett förtäljande av en idé snarare än ett gestaltande av ett händelseförlopp, inte helt olikt Antonioni. Skillnaden är att följderna av händelser inte berättar om en särskild händelses täta följd på en annan, utan understryker istället den symboliska mening och idé som händelserna gemensamt ger uttryck för (och som Strausz och Liehms menar är politiska).

Tarkovsky, å andra sidan, använder tagningarnas längd för att försätta åskådaren i en introspektiv sinnesstämning vars effekt blir närmast terapeutisk. En längre panorering kan först framstå som POV (*point of view*) från en karaktärs perspektiv, men visar sig sedan tillhöra ett Ingenting – en kamera utan tillhörighet – med effekten att åskådaren placeras i samma tillstånd som kameran: den tid tagningen tar i anspråk hjälper åskådaren att frigöra sig från tanken på filmen som en berättelse

83 Ibid., s. 51.

84 Ibid., s. 52.

85 Ibid., s. 52.

86 Ibid., s. 37.

87 Ibid., s. 52.

av händelser och scenografi eller natur ges ett eget syfte.⁸⁸ Robert Bird menar att Tarkovskys långa tagningar fungerar på ett liknande sätt som Jancsó. Han uppmärksammar hur Tarkovskys tagningar tangerar både montage och tidens verkande genom varaktighet, genom att innesluta det verkliga, det symboliska och det drömska i samma tagning.⁸⁹ De långa tagningarna består av sammanfogade episoder som åskådliggör en tidsrymd, men det som skiljer episoderna från varandra är inkapslat i rumsligheten och tiden, vilket ger tidens verkan en egen kraft.⁹⁰ Likheterna med Jancsó är därmed påtagliga, då skeendena inte är frigjorda varandra utan följer varandra inom tagningens tidsrymd.

Godards långa tagningar är inte karaktäristiska för hans stil. Det är snarare fragmenteringen av scener och material som utgör hans karaktäristiska kinematografi.⁹¹ De tillfällen Godard använder sig av längre tagningar är ändå av intresse för Kovács, som menar att de är utförda i enlighet med de redan nämnda regissörernas långa tagningar i bemärkelsen att de är baserade på rörelse genom tid.⁹² Typexemplet går att finna i *Weekend (Week End)*, 1967). Scenen består i själva verket av fyra tagningar med tre korta textrutor som skiljetecken (eller intervaller). Till skillnad från de övriga regissörerna, är Godards långa tagning i detta fall även specifikt godardsk i och med att den är fragmenterad. Tagningarnas längd är oregelbundna och de utför samma rörelse över samma bilkö: kameran följer en bilkö i höger riktning. Oregelbundenheten förmedlar en känsla av att tagningens uppbrott sker på måfå, som om scenen ursprungligen var en enda tagning som i efterhand har fragmenterats. Scenen följer inte en händelse, eller agerar en kontinuerlig brygga mellan olika händelser (Jancsó), eller ställföreträder en blick som är ett med det gestaltade rummet (Tarkovsky). Istället är Godards kamera helt och hållet utanför det sceniska rummet: det är en enda lång monoton rörelse som lika gärna hade kunnat pågå för evigt, med varken förändring eller utveckling: kön är alltid densamma och kameran visar kön. Detta avstånd orsakar dels ett skiljetecken mellan kamera och objekt (kön), men förvandlar kamerans gestaltning till att vara godtycklig: det synliga är auteuren snarare än vad kameran gestaltar, varpå godtyckligheten uppstår då åskådaren tvingas tänka på varför regissören över huvud taget gestaltar snarare än att reflektera över det gestaltade.⁹³

Samtidigt är likheterna mellan Tarkovsky, Jancsó och de senare högst påtagliga. I Kovács beskrivning av Tarrs sceners uppbyggnad, förklarar han att varje scen har sin egen estetiska essens,

88 Ibid., s. 53.

89 Robert Bird, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Reaktion Books Ltd.: London, 2008, s. 189.

90 Ibid., s. 191.

91 Kovács., s. 53.

92 Ibid., s. 54.

93 Ibid., s. 54.

där varje tagning ”is a long sequence, a block of time” som har en egen atmosfär och en egen dramaturgisk kurva, vilket leder till att varje tagning aldrig till fullo är beroende av de tagningar som omger dem.⁹⁴ I den bemärkelsen liknar Tarrs tagningar Tarkovskys, enligt Kovács, då en specifik tidsrymd konstrueras för en enskild tagning.⁹⁵ Sammanfattningsvis menar Kovács att skälet bakom Tarrs internationella framgång i hög utsträckning beror på likheten med tidigare europeisk modernistisk konstfilm som går att finna i Tarrs filmers audiovisuallitet och tematik. Rötterna hos Jancsó, Antonioni, Godard och Tarkovsky möjliggör ett igenkännande för åskådaren, samtidigt som Tarrs filmer inte tillhör en pågående filmvåg: filmerna är bekanta, men fortfarande helt nya.⁹⁶ Tarrs genombrott på den internationella scenen skedde därför genom igenkännande moment stöpta i en ny och utforskad kontext.

3.2. Tarr och Fehér

Detta kapitel är indelat i tre underkapitel, varav det första behandlar Kovács bok *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, det andra behandlar Rancières *Béla Tarr: The Time After* och det tredje redogör för essäer och andra böcker om Tarr och Fehér. Anledningen till varför Kovács och Rancière tillägnas egna underkapitel beror inte enbart på deras anspråk, utan främst på deras aktualitet för uppsatsen. Bägge böckerna är av stor betydelse för uppsatsens förståelse av Tarrs stilistik och narrativa tematik, samtidigt som de innehåller det bredaste forskningsunderlaget.

3.2.1. *The Circle Closes*

The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes inleds med kortare beskrivningar av Tarr som person och regissör, följt av en kronologisk studie av hans stil och utveckling. Kovács godtar föreställningen om att Tarrs estetik och tematik är indelad i två perioder, åtskilda av *Almanac of Fall* (*Őszi Almanach*, Béla Tarr, 1984) som han betraktar som en mellanfilm. Den separerar den första perioden från den andra utan att tillhöra någon av dem. Samtidigt betonar Kovács att övergången snarare är att likna vid en utveckling, då Tarrs filmer är tematiskt koherenta.⁹⁷ Han beskriver den första fasen som vitt åtskild den senare, men menar att utvecklingen är mer förfinad än så: Kovács tillägnar därför ett kapitel åt vad han beskriver som ”the Tarr style in evolution”, vilket innebär ett kartläggande av de olika estetiska och tematiska trådar som löper genom hans

94 Ibid., s. 17.

95 Ibid., s. 17.

96 Ibid., s. 174.

97 Ibid., s. 21.

filmografi, samt genom vilka filmer som utmärker sig mest på respektive estetisk och tematisk punkt.

Studien är i första hand kvantitativ och i ett linjediagram redogör Kovács för Tarrs filmers ASL (*Average shot lenght*), vilket visar en stadig, om än vacklande, uppåtkurva.⁹⁸ Från debutfilmen *Family Nest* (*Családi tűzfészek*, 1979) med 36 sekunder per tagning till *The Turin Horse* (*A torinói ló*, 2011) och dess oerhörda 240, bekräftas utvecklingen som påtagligt dramatisk. Utvecklingen av tagningarnas längd förstärks av ytterligare ett linjediagram, som förklarar den procentmässiga skillnaden av ASL från film till film (utifrån deras kronologiska ordning), vilket redogör för den avgörande skillnaden mellan *Almanac of Fall* och *Damnation* (*Kárhozat*, 1988), där ASL-skillnaden är över 200 procent, för att i nästkommande *Satantango* stagnera till ynka 25.⁹⁹

Ytterligare en intressant kvantitativ läsning av Tarrs filmer sker i introduktionskapitlet, där Kovács delar in filmerna i en tabell som förklarar filmernas realistiska och poetiska gestaltning av omgivning och karaktärer.¹⁰⁰ Tabellen redovisas nedan:

	<i>Omgivning</i>	<i>Karaktärer</i>
Första perioden	Realistisk	Realistisk
<i>Almanac of Fall</i>	Poetisk	Realistisk
Andra Perioden	Realistisk	Poetisk

Tabellen synliggör gestaltningen av omgivningen och karaktärernas roll i Tarrs filmers utveckling. Om än Kovács definition av poetiskt och realistiskt kan verka vag, och definitivt är kritiserbar, är tabellen begriplig i sin enkelhet. Första perioden, vilket innefattar hans filmer fram till *Almanac of Fall*, strävade efter både socialrealistisk form och innehåll i vilket karaktärerna pratade på ett naturligt och så kallat ”verklighetstroget” sätt i verkliga miljöer. *Almanac of Fall*, å andra sidan, förändrade miljön till en mer artificiell sådan, medan andra periodens filmer – från *Damnation* fram till *The Turin Horse* – använder poetisk dialog och karaktärsrörelser i motsats till den realistiska omgivningen.

98 Ibid., s. 91.

99 Ibid., s. 92.

100 Ibid., s. 49.

Den första periodens realism, som närmast svor trohet till *cinéma vérité* och dokumentärfilm, avbröts av *Almanac of Falls* mer poetiska inramning: artificiell ljussättning, inga externa miljöer och stora och luftiga rum präglar filmens *mise-en-scène*. Kovács menar att *Almanac of Fall*, den artificiella stiliseringen av miljöerna till trots, förmedlade realism genom karaktärerna och deras improviserade dialog.¹⁰¹ Skiftet till mer poetisk dialog istället för poetisk miljö, vilket skedde med *Damnation*, hade en påtaglig effekt för Tarrs stilistik, vilket även var relaterat till det påbörjade samarbetet med författaren Krasznahorkai.¹⁰² Som tabellen ovan tydligt visar, påverkade Krasznahorkai filmernas stilistik resten av Tarrs karriär, där karaktärerna är poetiska medan miljön är realistisk. Diskrepansen, hävdar Kovács, ligger i att karaktärerna under första perioden talade och betedde sig i samklang med sin omgivning, medan den andra periodens karaktärer talade och betedde sig oberoende av och ofta i skarp kontrast till sin omgivning.¹⁰³

När Kovács utreder Tarrs långa tagningar, inleder han med att konstatera att de utgör en viktig del av den stilistik som mest präglar den vedertagna definitionen av ”Tarrs stil”.¹⁰⁴ Han menar att de skiljer sig från Jancsós symboliska långa och Tarkovskys introspektivt drömlika tagningar, men att effekten ofta är liknande; han menar att långa tagningar har en närmast psykologiskt förankrad effekt på åskådaren, vilket inte skiljer sig oavsett om tagningen är symbolisk, drömlig eller realistisk.¹⁰⁵

I *Sátántangós* och *Damnations* bruk av långa tagningar, uppmärksammar Kovács användningen av utanfördiegesen. Kovács menar att det inte är karaktärernas rörelser som bestämmer deras beteenden. Istället är det kameran som äger rätten till inramningen och därmed även förmedlingen av deras beteenden.¹⁰⁶ Effekten går att uppnå genom både rörlig och statisk kamera. Ofta talar karaktärer i bild med karaktärer utanför bild, antingen genom att de befinner sig utanför kamerans inramade utrymme eller att de är dolda av objekt eller karaktärer. Han menar därför att kamerans inramning, med viss konsekvens, aktivt nekar karaktären tillträde till diegesen.¹⁰⁷ I *Damnation* använder Tarr endast rörlig kamera, medan *Sátántangó* använder sig av både rörlig och statisk kamera. Det statiska kamerabruket innebär att karaktärerna förblir stationära i diegesen, eftersom

101 Ibid., s. 48.

102 Ibid., s. 48.

103 Ibid., s. 49.

104 Ibid., s. 49.

105 Ibid., s. 50.

106 Ibid., s. 74.

107 Ibid., s. 74.

kameran inte rör sig runt omkring dem och på detta vis kan karaktärer eller miljö dölja andra karaktärer eller viktigare moment.

Den primära funktionen med Tarrs långa tagningars är att imitera människans blick, obruten och kontinuerlig, i synnerhet när tagningen är beroende av kamerans rörelse. Konsekvensen, enligt Kovács, är att åskådaren finner sig delaktig i det visuella rummet som presenteras, oavsett om det är realistiskt, drömligt eller symboliskt.¹⁰⁸ Om kameran är statisk, blir effekten något annorlunda, eftersom kamerans rörelse bjuder in till en upplevelse av att *upptäcka* rumsligheten *ihop* med kameran; statisk kamera, utan rörelse, ger åskådaren upplevelsen av att stirra på en utvald scen. Samtidigt behöver inte imitationen vara riktad mot en verklighet eller materia generellt: enligt Kovács kan kamerans blick även imitera en inre blick och representera en virtuell (eller o-verklig) verklighet. Dessa långa tagningar etablerar hos åskådaren en igenkänning av miljön och det rum som visas.¹⁰⁹ Kamerans rörelse förankrar och försäkrar åskådarens igenkännande eftersom kameran, med åskådaren, *upptäcker* rum och miljö genom tid och rörelse. Dessa tagningar kontrasteras med statiska långa tagningar, vilket ger åskådaren en känsla av en stirrande blick: istället för att upptäcka rumsligheten genom tid och rörelse – och på så vis bli involverad i scenens faktiskhet – träder åskådaren in i ett utanförperspektiv ur vilket scenen betraktas utan att blicken *tillhör* scenen.¹¹⁰

I Kovács förklaring av Tarrs teknik avslutar han med en sista liknelse med Jancsó, men förtydligar samtidigt hur Tarr skiljer sig genom sin vidare radikaliserings av de långa tagningarna. Trots filmernas konkreta bundenhet till en region, är den senare periodens gestaltningar ospecifika på ett liknande men specifikt annorlunda vis än vad Jancsós filmer var. Om Jancsós universalitet existerade i och med en ohistorisk allmängiltighet, vittnar Tarrs filmer om en sociologisk allmängiltighet. Hjälplosheten och det cirkulära ödet förblir en universell gestaltning, trots den specifikt ungerska regionaliteten.¹¹¹

I kapitlet *Narration in the Tarr Films* inleder Kovács med ett förtydligande av Tarrs tematiska koherens. Han menar att samtliga filmer är olika variationer på samma ämne, nämligen känslan av fångenskap (*entrapment*).¹¹² Karaktärerna kan omöjligtvis ta sig från den punkt de befinner sig på, hur mycket de än försöker, oavsett om de själva är ansvariga för sitt missöde. Därpå delar han in

108 Ibid., s. 50.

109 Ibid., s. 50.

110 Ibid., s. 50.

111 Ibid., s. 175.

112 Ibid., s. 99.

tematiken i mer specifika områden utifrån de två perioderna, där den första behandlar karaktärers svek mot sina nära och kära i tron om att deras familj och vänner utgör hinder i deras egna framgångar, medan den andra periodens ansats är konspirationer och den psykologiska effekten av att karaktärerna presenteras med *möjligheten* att ta sig ut ur sin fångenskap men likväl är oförmögna att göra det.¹¹³ I samband med förklaringen av den andra perioden, menar Kovács att vad de flesta troligtvis ser som en konsekvent tematik i Tarrs filmer är långsamhet. Det kan möjligtvis bero på *Sátántangó*, som är 420 minuter lång och menad att visas i en enda sittning. Men Kovács är noga med att särskilja längd och långsamhet, och menar att en films längd är relativ samtidigt som den är mätbar, medan en films långsamhet *endast* är relativ och omöjligen mätbar.¹¹⁴ Om *Sátántangó* räknas bort ur ekvationen så är Tarrs filmer mellan 100 och 146 minuter långa, vilket är att betrakta som en ytterst vanlig längd för filmer, vilket leder Kovács till slutsatsen att det är filmernas relativa och omätbara kvalité och innehåll som skapar upplevelsen av långsamhet.¹¹⁵

Kovács beskriver Tarrs narrationsteknik som i första hand ett fabricerande av lögner och lurendrejeri. Tarr planterar ett falskt löfte om att karaktärerna är med om en utveckling, att de är på väg någonstans: filmerna verkar leda mot en upplösning. Samtidigt skapar narrationen en känsla av hopplöshet inför situationerna som presenteras, i direkt motsats till löftet; Kovács menar därför att Tarrs konststycke är att få åskådaren att tro utan att för den delen förleda sin ansats.¹¹⁶ Paradoxen återfinns i det estetiska såväl som i karaktärerna och narrationens utveckling. En sorts samverkan mellan hoppfullhet och hopplöshet, som är den drivande dynamiken även för filmernas estetik; filmerna är en manifestation av ett fångenskap vilket ger emfas till den cirkulära narrationen. Den dramatiska konflikten som presenteras i början når inte sitt slut i slutet, medan samma cirkulära repetition är närvarande i estetiska detaljer: oföränderliga tagningar, långsamhet, banala händelser och repetition.¹¹⁷ Vad Kovács även tar fasta på, är de kinematografiska egenheter Tarr använder men som avviker från de tidigare modernisterna som filmerna ofta jämförs med. De senare filmerna av Tarr konstruerar det realistiska till att bli en visuell förvridning av termens innehåll, till den grad att realismen överdrivs.¹¹⁸ Verkligheten kulminerar till den grad att filmerna tänjer realismen till att bli en *annan* realism, en ultrarealism, som en poetisk dekonstruktion av verklighetsbegreppet.

113 Ibid., s. 99.

114 Ibid., s. 100.

115 Ibid., s. 100.

116 Ibid., s. 100.

117 Ibid., s. 100.

118 Ibid., s. 174.

3.2.2. *The Time After*

Rancières *Béla Tarr, The Time After* ger ytterligare insikt i den kronologiska utveckling (eller evolution) som är märkbar i Tarrs filmer. Rancières elaborerade läsning av filmerna fungerar som poetiska återgivningar av ett ständigt närvarande eko genom Tarrs filmografi, ett eko om cirkulärt berättande och obesvarade önskningar. Essäanalysernas indelning är kronologisk, precis som i Kovács bok, men med en fördjupad analys av den tematiska koherens som filmerna ger uttryck för. Även Kovács uppmärksammar detta, men låter det inte styra bokens upplägg i lika stor utsträckning. Rancière menar uttryckligen att Tarr gör samma film om och om igen, en berättelse om ett brutet löfte, en resa som avslutas där den började.¹¹⁹ Rancière urskiljer och behandlar denna tematik: det brutna löftet, det som avslutas där det börjar och den resa som endast är en väntan. En cirkulär process, som Rancière menar är märkbar i Tarrs sammantagna filmografi, från den första filmen till den sista.¹²⁰

Rancière menar att *Almanac of Falls* scenografiska artificialitet inte markerar början på en ny period, utan slutet på Tarrs socialrealism, med anledning av Tarrs tematiska koherens. Kovács indelning av realism och poetisk gestaltning i omgivningen och karaktärer gör sig påmind, men Rancière argumenterar för *Almanac of Falls* betydande brott genom att hävda att den innebär ett skifte i fokus från familj (som grupp) till individer (i grupp).¹²¹ Han menar att de individer som tar plats i filmerna efter *Almanac of Fall* inte innebär att alla står i kamp emot alla, som en kontrast till de tidigare filmernas illusion om socialism.¹²² I sin poetiska förklaring av Tarrs senare filmers sammanhållna tematik, är just löftet om förändring av stor vikt, och *Almanac of Fall* förflyttar fokus från ett socialrealistiskt löfte till ett om möjligt mer abstrakt sådant, men än viktigare är det senare löftet införlivat i karaktärernas materialitet. Individerna bör betraktas som en inkarnation av möjligheten till förändring: de följer ett löfte, vare sig det är löftet om ett uppbrott från deras repetitiva tillvaro eller löftet om ett fruktsamt idealsamhälle.¹²³ Därför menar Rancière att svek är ytterligare en tematik i filmerna av Tarr.

Samtidigt hävdar Rancière att det inte är sveket som driver Tarr och filmerna vidare. Vad filmerna ger uttryck för är tidens process – linjär tid, cyklisk narration, repetition – snarare än de händelser

119 Rancière, s. 4.

120 Ibid., s. 4.

121 Ibid., s. 23.

122 Ibid., s. 24.

123 Ibid., s. 24.

som *konstruerar* narrationen.¹²⁴ De sanna händelserna, menar Rancière om Tarrs filmer, går inte att finna i karaktärernas missöden, framgångar, omvälvande händelser eller bestyr: de sanna händelserna är själva *förloppet* av och *varaktigheten* i dessa missöden, framgångar, omvälvande händelser och bestyr; de sanna händelserna är den tid de tar i anspråk, eller rättare sagt den tid som omringar dem, vare sig förloppen gestaltar dimma och regn eller en promenad.¹²⁵ Dessa stunder är solitära ögonblick, där karaktärerna förs närmare varandra (eller sig själva), vilket avskärmar dem från det externa. Han beskriver det som en global effekt, där känslor inte uttrycks av karaktärerna utan är sammanlänkade i scenernas atmosfär, om än det är regnet eller promenaden eller dimman. Det handlar därför om en cirkulär global effekt, där ett flertal aspekter av lika stor vikt ger uttryck för känslor över tid.¹²⁶ Det konstitueras av de långsamma panorerande tagningarna: en stillbild (i rörelse) av verkligheten, där samtliga parter samexisterar och cirkulerar.

I dessa beskrivningar av dimma, regn och förskjutning av känslolägen från karaktärer till atmosfär, närmar sig Rancière mest uttryckligen Deleuze, genom att benämna dessa tagningar som ”crystals of time”.¹²⁷ Han menar att Tarrs filmer manifesterar tid genom rörelse, och därmed är själva sinnebilderna av tidsbilder: varje scen är en helhet, en konstitution utan montage. Varje gestaltad stund är ett mikrokosmos och tagningarna bär på tiden, den tid som är reflekterad i världen och i människorna.¹²⁸

När Rancière skriver om *Sátántangó*, inleder han genom att konstatera funktionen av den cykliska narration som präglar den roman som filmen adapterat. I filmens poetiska, men likväl begripliga, essäistiska diktning menar Rancière att filmen förstärker romanens cykliska berättelse om bedrägeri och ej uppfyllda löften med hjälp av repetitiv musik, långsamhet och cirkulerande kamera-panoreringar, samtidigt som han menar att en sådan slutsats glömmer att ”there is a circle and a circle, just as there is a promise and a promise, and a lie and a lie”.¹²⁹ Distinktionen mellan det till synes identiska är, enligt Rancière, vad som skapar *Sátántangós* dynamik. Bedrägerierna sker på flera plan, precis som de cirkulära händelseförloppen rör sig som ringar vid sidan av och ibland överlappande varandra: cirklar och lögn, inte en cirkel och en lögn. Senare i boken återkommer han till argumentationen om lögn och bedrägeri, genom att hävda att Tarrs filmer behandlar lögnare

124 Ibid., s. 33.

125 Ibid., s. 33.

126 Ibid., s. 34.

127 Ibid., s. 34.

128 Ibid., s. 35.

129 Ibid., s. 38.

och bedragare eftersom filmerna i sig är lögner: de leder åskådaren till att tro att vad som har varit värt att vänta på redan har passerat.¹³⁰ ”Tiden efter” (*le temps d'après*) åsyftar inte den väntade urladdningen eller den slutliga upplösningen. Enligt Rancière åsyftar inte ”tiden efter” berättelserna, eller den tid som inte är en berättelse, utan snarare tiden då åskådaren intresserar sig för sin egen väntan snarare än vad väntan är menad att leda till.¹³¹ Rancière formulerar därigenom vad Kovács söker en mätbar förklaring på, nämligen den mer abstrakta gestaltningen av ”varaktighet” som ofta är förknippad med Tarrs filmer. Den diffusa linjen mellan skeenden och väntan på skeenden; skillnaden mellan tiden då en händelse sker och då en händelse kanske sker, och att väntan på skeendet är av högre intresse för regissören än själva händelsen. Detta kulminerar i *The Turin Horse*, då väntan och varaktigheten inte ens avbryts av löften eller bedrägeri: det enda påtagliga hotet mot karaktärerna (och således vad som tillför dynamik till narrationen) är att repetitionen ska komma till ett slut.¹³² De enkla men karga dagarna, som består av att äta varm potatis och dricka pálinka i det avskärmade huset, innehåller endast och uteslutande repetition, och utan varken sanna eller falska löften är det enda som driver berättelsen vidare just den repetition som utgör dagarna. Det existerar inga illusioner eller lögner.

Vad bokens titel beträffar, påminner den om de deleuzianska föreställningarna om tidsrymd och filmmediets behandling av dåtid och framtid. Men vad Rancière menar med ”tiden efter” är i första hand existentiellt förankrat. *The Time After*, enligt Rancière, åsyftar inte den tradiga tiden som tillhör karaktärer som inte har någon tilltro till någonting alls, eller som har förlorat den tro de en gång hade. *The Time After* är tiden av ”pure, material events” som agerar måttstock för tilltron, ett mått av varaktighet och upplevelser som kommer bibehållas så länge livet klarar av det.¹³³ Denna reflektion grundar sig i föreställningen att det inte existerar några klockor i Tarrs universum. Tiden är istället närvarande i miljön och bildernas komposition: regnet, de oansenligt alldagliga rummen och den repetitiva vardagen.

3.2.3. Övrig forskning om Tarr och Fehér

Erika Balsom identifierar långa tagningar och filmer som en trend bland regissörer som vänder sig mot en rådande komprimering av filmens format. De regissörer som utnyttjar ett längre format tar

130 Ibid., s. 63.

131 Ibid., s. 63-64.

132 Ibid., s. 77.

133 Ibid., s. 9.

strid mot det bildbaserade samhällets hetsiga tempo och frenetiska montageestetik i storfiler såväl som reklam och internet. Hon menar att regissörer som Bruno Dumont, Pedro Costa, Tsai-Ming Lang och Tarr utmanar föreställningen att film är att betrakta som en distraktion och istället vädjar till mediets kontemplativa möjligheter.¹³⁴ Till sammanhanget hör även regissörernas premierade visning av filmerna, där biodukens format hänger samman med de långa tagningarnas skala och varaktighet. Balsom menar att dessa regissörer bejakar vad småskaliga visningar (såsom iPods eller datorer) inte beaktar: dels det storslagna över biodukens format, men även åskådarens relation till filmens tid när visningen sker i en enda sittning.¹³⁵ Vad Tarr beträffar, menar Balsom dessutom att de långa tagningarna som kräver uppmärksamhet från åskådaren sker i enlighet med en kontinuitet som svär en trohet till bilden och dukens kraftfullhet. Tid, hos Tarr, är inte minimerad eller fragmenterad till att vara abstrakta enheter. Tarrs tagningar är istället trogna den varaktighet som är associerad med mänskliga upplevelser och verklighetens varaktighet.¹³⁶ Tiden hos Tarr är därför densamma som eller direkt kopplad till åskådarens upplevda tid.

I en intervju med Tarr av Jonathan Rosenbaum, nämner Rosenbaum uttrycket orgelpunkt (*pedal point*). Begreppet kommer från musikteori och åsyftar då en och samma ton upprätthålls under en längre tid utan förändring. Rosenbaum beskriver den meditativa effekt en orgelpunkt kan ge upphov till, eftersom den lämnar utrymme för lyssnaren att reflektera över vad som hörs, vilket ställer krav på lyssnarens fantasi.¹³⁷ Han understryker en likhet mellan den upprätthållna tonen och Tarrs längre tagningar, och menar att de fyller en liknande funktion i kompositionen.

Rose McLaren poängterar att de filmer som enligt Kovács tabell ingår i den andra perioden – *Damnation* fram till *The Turin Horse* – aldrig placerar innehållet och meningen någon annan stans, eller utanför filmens själva varande i ett mytiskt utanför. Innehållet, tematiken och filmens mening finner istället sin innebörd i miljöer och karaktärer, det som är fysiskt närvarande i bilderna.¹³⁸ Hennes uppfattning står i samklang med Elzbieta Buslowska som angriper Tarrs estetik som beskrivande, i motsats till symbolisk. De visuella elementen är alldagliga och enkla, men filtrerade genom en kontemplativ drömsk långsamhet som ger det jordnära en karaktäristisk atmosfär. Tiden,

134 Erika Balsom, "Saving the Image: Scale and Duration in Contemporary Art Cinema", *CineAction*, 72, 2007, s. 24.

135 Ibid., s. 24.

136 Ibid., s. 24.

137 Jonathan Rosenbaum, "Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr", september 2, 2001: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2001/09/bela-tarr-interview/>

138 Rose McLaren, "Jacques Rancière's Béla Tarr, *The Time After*", november 4, 2013: <http://www.musicandliterature.org/reviews/2013/10/28/bela-tarr-the-time-after>

enligt Buslowska, bärs upp av dessa drömska men oansenliga miljöer och karaktärer, eftersom de är reducerade till sin mest simplistiska beskrivning och därmed är vad de är, snarare än vad de ska föreställa eller representera.¹³⁹ Tarr använder en sorts pre-symbolism, vars språk raderar ut konflikten mellan subjekt och objekt. Det existerar därför inget illusoriskt över det gestaltade. Filmerna är istället en närmast meditativ beskrivning av objekten utifrån deras form, ljus och textur.¹⁴⁰ Tiden i bilderna, eller den tid med vilken bilderna tar sitt uttryck, dränerar bilderna från både ett före och ett efter. Precis som Rancière, menar Buslowska att bilderna formar sitt eget mikrokosmos;¹⁴¹ lösryckta entiteter som bildar sin egen sfär och på sina egna villkor både skapar och förgör sig själva.

Vad Fehér beträffar, är den tidigare forskningen knapp. Den enda egentliga informationen finns tillgänglig i samband med visningar av *Passion* på filmfestivaler. Med hjälp av Ungerska filminstitutet MaNDA (*Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, Hungarian National Digital Archive and Film Institute* i engelsk översättning) kan jag därför presentera det ringa underlaget i form av texter som i första hand förklarar *Passions* handling men i viss mån även dess stilistiska egenskaper. Med anledning av att MaNDA gav mig tillgång till underlaget i form av ett ihopslaget dokument, bestående av endast de fragment som svarade mot min uttryckliga önskan om texter gällande Féher, är referenserna inte optimalt utformade. Sidnummer saknas, men titel, tidskrift, datum och författare eller författarinitialer finns tillgängliga.

I ett nummer av *Le film Français* berättar producenten Jol'an Arvai om omständigheterna under vilka *Passion* blev till. Filmen stämde inte överens med den rådande satsningen på amerikanskt influerad film, vilket resulterade i att produktionen avbröts 1996.¹⁴² En artikel i den italienska dagstidningen *Il Manifesto* förklarar Tarrs inflytande över produktionen av *Passion* i laddat ordalag. Fehérs regi beskrivs som underkuvad Tarrs manuskript genom de långa svartvita tagningarna av landsbygden i en både grym och analytisk adaption av Cains roman.¹⁴³ Tagningarna, som baseras på en långsam rytm, förklaras i relation till Jancsó. *Passion* menas vara inspirerad av Jancsó och den långsamma rytmen sker i motsats till Jancsós cirkulära panoreringsteknik.¹⁴⁴

139 Elzbieta Buslowska, "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality", *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, 2009, s. 112.

140 Ibid., s. 112.

141 Ibid., s. 112.

142 M.-P.M., "Passion Fatale", *Le Film Français*, 14 05 1998.

143 Roberto Silvestri, "Strani amori in 'noir'", *Il Manifesto*, 14 05 1998.

144 Ibid.

I en notis om *Passion* i *Le Figaro*, konstateras att Fehér varken imiterar Tarkovsky eller Robert Bresson, trots att inspirationen från dem båda är tydlig i filmatiseringens tempo.¹⁴⁵ Vidare uppmärksammas hur tempot lierar åskådaren med filmens tid.¹⁴⁶ Även regnet, filmens blekhet, tystnaderna och de öde landskapen uppmärksammas. En artikel i *Variety* fortsätter på liknande spår och menar att dialogen bortprioriteras till de mörka och gryniga bildernas förmån.¹⁴⁷ Öppningsscenen, som tar vid när mannen misstänker att frun är attraherad av den anställda mekanikern, beskrivs som en obehaglig initial presentation av karaktärsgalleriet. Frun och den anställda dansar ”in an eerily unreal fashion, as if they were mechanical dolls.”¹⁴⁸ Sammanfattningsvis är bemötandet av Fehér i stor utsträckning densamma som för Tarr, om än mindre kvantitativ då hans filmer aldrig fått ett internationellt erkännande.

3.3. Behandling av tidigare forskning

Forskningen om Tarkovsky, Jancsó och Tarr är omfattande, framför allt inom det filmfilosofiska forskningsområdet. Fehér, å andra sidan, har även efter sin död behållit en förhållandevis marginell roll inom den östeuropeiska filmscenen och blev egentligen aldrig föremål för någon internationell kritik eller något erkännande utöver visningar vid enstaka festivaler i Europa. Denna uppsats är därför mig veterligen den första akademiska text som behandlar Fehér och *Passion*. Med anledning av Tarrs nära arbete med Fehér under produktionen av *Passion*, väljer jag att framhålla aspekter av forskningen om Tarr som gällande för även Fehér och *Passion* i synnerhet, utan att för den delen göra anspråk på ett auteurperspektiv. Framför allt är det Tarrs estetiska säregenhet och den så kallade långsamma koreografin som jag förlänger till att åsyfta Fehér. Av den sparsamma information om Fehér som finns tillgänglig via synopser, recensioner och sammanfattningar kan innehållet av dess mottagande med enkelhet placeras inom ramarna för en bredare diskussion om Tarrs estetiska karaktäristik och därmed även vice versa; varken Kovács eller Rancières böcker inbegriper uttryckligen Fehér, men implicit berörs Fehér av deras koncentrerade diskurser eftersom deras tydliga auteurperspektiv innebär att Tarrs delaktighet i *Passion* legitimerar en förlängning av det åsyftade materialet. Samtidigt är *Il Manifesto* påstående om att Fehér var underkuvad Tarrs regi en veritabel överdrift: Fehér's *Twilight* (*Szürkület*, 1991) filmades utan inverkan från Tarr och är lika kompromisslös audiovisuellt och narratologiskt. De redovisade artiklarna om *Passion* förhåller sig

145 A.B., ”Magie des images”, *Le Figaro*, 20 05 1998.

146 Ibid.

147 David Stratton, ”’Passion’ proves potent”, *Variety*, 14 05 1998.

148 Ibid.

dessutom till Jancsó och Tarkovsky som inspirationskällor, vilket bekräftar relevansen av uppsatsens material och bekräftar tillämpningens legitimitet.

Kovács redogörelse för Antonioni, Jancsó, Tarkovsky och Godard skalas i uppsatsen av till att endast handla om Jancsó och Tarkovsky. Skälet bakom valet är tvåfaldigt. Trots Antonionis relevans som pionjär när det kommer till långa tagningar, är Jancsós panorerande gestaltningar av idéer snarare än händelser ett betydligt mer fruktbart underlag för uppsatsens analys och diskussion. Jancsó tog Antonionis teknik till en ytterlighet, både tematiskt och estetiskt, vilket ger upphov till större dynamik i uppsatsens analysmaterial. Vad Godard beträffar, befinner han sig längre från Tarr än vad Kovács vill göra gällande. Godards självreflexiva och fragmentariska gestaltningsteknik är inte en märkbar kvalité hos Tarr och därmed ytterst svårt att förena med Tarrs audiovisualitet. Uppsatsens användning av Tarkovsky sker tack vare likheterna med Tarr samt de subtila skillnaderna, såsom formulerade av Kovács, precis som med Jancsó. Både Jancsós och Tarkovskys längre tagningar är inbegripna i ett mer allegoriskt berättande än hos Tarr och Fehér, men de tidigare vittnar likväl om vilka funktioner som är i bruk vid Tarrs och Fehérs karaktäristiska gestaltningsteknik vilket framför allt förtydligas genom den tidigare forskningen om de senare, som i regel drar paralleller regissörerna emellan. Det är även en tacksam geografisk avgränsning, i och med att Tarkovsky och Jancsó var verksamma under sovjetunionens tid, vilket dels förklarar deras mer allegoriska och symboliska hantering av bildberättande, men även ger upphov till relevanta jämförelser med Tarr och Fehér då de senare var verksamma under perioden för sovjetunionens sammanbrott.

Samtidigt som Kovács uppmärksammar Tarkovskys och Jancsós kinematografiska likheter med Tarr, är han inte tillräckligt noggrann med att utröna den aspekt som är drivande för den efterföljande analysens jämförelse mellan regissörerna. När han väl uppmärksammar Tarrs senare filmernas ultrarealism, sker det alltså utifrån realism som sociologiskt förankrat innehåll, snarare än ett framhållande av den visuella kraft med vilken realismen framträder. Tarrs och Fehérs visuella gestaltning sker av ett *faktiskt* innehåll, så som det presenteras av Buslowska och Balsom: Jancsós idébilder och Tarkovskys introspektiva bilder tillhandahåller en grund för Tarrs och Fehérs bilder av vad som är *och endast är*, trots att de lånar egenskaper från både Jancsó och Tarkovsky som gestaltar vad som är men samtidigt något annat *än vad som visas*. Estetiken är därför snarlik, i bemärkelsen att innehållet förmedlas via tagningens komposition, längd och atmosfär, men innehållet är distinkt annorlunda, i bemärkelsen att tagningarnas innebörd är synliga hos Tarr (och

Fehér), men implicita hos Tarkovsky och Jancsó.

Balsoms idé om sambandet mellan filmupplevelsen på biograf och trenden med långa tagningar och filmer bjuder in till vidare slutsatser än de som uppsatsen, på sitt sparsamma sidantal, kan bistå med. Det underlag hennes iakttagelser tillhandahåller, redogör för att åskådaren upplever filmens temporalitet som en varaktighet även *utanför* filmen.

Både Rancière och Buslowska närmar sig intressanta slutsatser om tidens tomrum, men förmår inte formulera en egentlig förklaring av hur det faktiskt ter sig. Därför är Söderbergh Widdings ansats och behandling av Tarkovskys rumslighet av hög relevans. Hennes behandling av diegesen uppehåller sig i första hand vid ett utanför som närvarandegörs i det synliga genom att invadera bilden. Det är med andra ord en gestaltning av frånvaro. Åskådaren omsluts av detta utanför: det dolda rummet gör motstånd mot det synligas inramning.

4. Analys

Följande analys är i första hand en läsning av *Sátántangó* och *Passion*. Men då analysen utgår ifrån varaktighet som *tematik* i Tarrs och Fehérs filmer, står *Sátántangó* och *Passion* som exempel för tendenser snarare än som särfall. Det tydliggörs med vidare exempel från respektive regissörs filmografi, vilka även är förekommande i det efterföljande diskussionskapitlet.

Det första underkapitlet i analysen, *Tarrs och Fehérs audiovisuella tematik*, utvecklar och kompletterar Kovács och Ranciéres analys av regissörernas karaktäristiska stilegenheter. Andra underkapitlet, *Idégestaltning och introspektiv gestaltning*, utforskar *Sátántangós* och *Passions* avvikelser från, men även samband med *Mirror* och *Red Psalm*.

4.1. Tarrs och Fehérs audiovisuella tematik

Den mest väsentliga skillnaden mellan *Sátántangó* och *Passion* är deras strukturella upplägg. *Passions* narrativ är linjärt och konsekvent, i vilket en händelse följer en annan. De tidshopp som äger rum är trogna den linjära utformningen: ingenting avviker från händelseförloppetets kronologiska tid. *Sátántangó*, å andra sidan, följer Krasznahorkais romans tangouppbyggnad, närmare bestämt två steg framåt, ett steg bakåt. Filmen är indelad i kapitel, där slutet av varje kapitel upprepas i början av det följande, men ur en annan karaktärs perspektiv eller genom gestaltandet av en händelse som sker parallellt med vad föregående kapitlet avslutningsvis visade.

*Sátántangó*s upplägg stärker filmens cykliska tematik, eftersom händelserna upprepas och i somliga fall även förvrids när de gestaltas parallellt med ett annat skeende. Själva filmen är koreograferad efter formen av en dans, vars slut är dess början; de upprepade stegen bejakar rörelsen och tiden som tas i anspråk när stegen ständigt förnyas, men är alltså likadana. Repetitionen understryker händelserna som avskalat alldagliga och filmens form betonar den enkelhet med vilken saker är vad de beskrivs som: kyrkklockan som ljuder i bakgrunden i öppningsscenen såväl som i slutscenen ramar in ett händelseförlopp vars dramatiska kurva är uppbyggd av scener vars anspråk i tidslängd alltid är densamma som den mänskliga blick kameran ställföreträder, antingen genom att visa samma scen ur olika vinklar eller en annan scen som skedde samtidigt.

Trots Rancières tendens att bortse från klockornas närvaro i Tarrs filmer, påminner *Sátántangó* med jämna mellanrum om tidens närvaro, däribland med hjälp av faktiska klockor. Rancière må ha avsett att lägga mer emphasis på tesen om tidens närvaro i objekten och miljön, men somliga aspekter av Tarrs ljudbild i *Sátántangó* utmanar i själva verket tesens korrekthet. Den mest framträdande är kyrkklockan: dess auditiva närvaro ramar in filmen och fungerar närmast som en metronom för filmens tempo. Ekot av kyrkklockan både inleder och avslutar filmen, vars namn och kapitelstruktur är hämtade från dansen. Sambandet stärker klockans funktion som dramaturgisk metronom, vilket gör att *Sátántangó* försjunker i en atmosfärisk rytmik, accentuerad av tagningarnas saktmod; tempot är närmast meditativt men förblir konsekvent i sitt växelvisa bruk av statisk kamera och kamera i rörelse, vilket tillsammans för tankarna till en långsam men koreograferad dans.

Samtidigt kan klockans auditiva närvaro vittna om ytterligare en dimension, som i högre utsträckning är kopplad till tid. Den berömda och sammantaget närmare en halvtimme långa danssekvensen i kapitlet *The Spider's Function II. (the devil's nipples, satantango)*¹⁴⁹ är ett tydligt exempel. Under dansens gång försöker karaktärerna Futaki och barägaren förgäves hålla takten till dragspelet, genom att slå med käpp respektive pinne mot bord och bardisk. Metronomen går igen, om än i otakt. Klockan är även närvarande när Schmidt och Futaki får veta att Irímias och Petrínas är på väg tillbaka, de två svindlarna alla i byn trodde var döda, varav Irímias närmast kan betraktas som en messiasgestalt. Den enkla väggklockan tickar i bakgrunden under deras dialog. klocktiden närvarar parallellt med *Sátántangó*s konstruktion av tid: scenen är, liksom filmen i helhet, hemsökt av ett saktmod. Trots klockan och den stötvisa dialogen befinner sig karaktärerna i en verklighet vars tidsbegrepp vänder sig från nuets progression orsakad av rörelse. Karaktärerna är inkapslade i

149 På ungerska heter kapitlet *A pók dolga II. (Ördegeseccs, sátántangó)*.

samma påtagliga saktmod som ger sig till känna i regnet, vinden och den karga dekoren. Karaktärerna är alltså lierade med tempot och tempot är synonymt med miljön. Trots kontrasten mellan karaktärernas poetiska uttryck och miljöns realism, är de bägge en del av orsaken till det vaggande saktmodet. Klockorna som ges diegetiskt utrymme må visserligen uppmärksamma klocktiden, men den *mise-en-scène* som klockorna ingår i är förankrade i ett tidsbegrepp som utmanar tidens rörelse från då till nu till framtid. Varaktigheten är det enda som är kvar: en pågående tid som repeterar och pågår men som är statisk eftersom den aldrig ger upphov till något. Varaktigheten förblir cyklisk, precis som karaktärerna och deras öden, utan att förflytta sig från då till nu till framtid.

Även de ljud som vanligtvis inte associeras med tid fyller en speciell funktion i *Sátántangó*s auditiva relation till bildernas varaktighet. Filmens ljudbild präglas av de ljud som sällan ges utrymme, och som här blir föremål för särskild uppmärksamhet eftersom dialogen är så pass sparsam. Fotsteg, vind, regn och knarrande möbler är ljud som i regel bortprioriteras eller tillskrivs en obetydlig roll i filmers ljudbild om de inte fyller en narrativ funktion. I *Sátántangó* kan dessa ljud betraktas som en förlängning av den ovannämnda metronomen, i och med att de är lierade med bildernas varaktighet. Nuet i vilket karaktärerna befinner sig förankras i miljön tack vare ljudens ständiga närvaro, på så vis att miljöns konkreta karaktär befasts som verklig. En promenad med tydliga ljud av trampande fötter i gyttja och vinden som viner eller regnet som smattrar förankrar promenadens betydelse som bild, snarare än som en promenad mot ett mål som är av vikt för det narratologiska arket.

Musiken i *Sátántangó* är förhållandevis sällan förekommande för en film med 450 minuters speltid, men det skapas en intressant effekt när den väl används. Musiken i filmen är komponerad av Mihály Vig, som dessutom spelar en av filmens mest centrala karaktärer, Irímias. Soundtracket är en repetitiv melodislinga, spelad på en syntorgel. Musiken tillför en viss drömskhet till de scener den används i, eftersom musiken är påtagligt icke-diegetisk. Den är icke-diegetisk i den yttersta av bemärkelser, eftersom den omöjliga kan komma från ett dolt rum bakom bilden eller från någon av inramningens fyra avgränsningar. Istället är musiken utanför alla tänkbara diegetiska rum. Därför vänder den sig bort från *Sátántangó*s verklighetsanspråk och förstärker filmens annanhet: scenerna framstår fortfarande som realistiska, men betraktade som i skenet av en förtrollning. När Irímias och Petrinás promenerar tillbaka till samhället efter sin långa frånvaro, möts de av den pojke som de tidigare övertalade att lura resten av byn att de i själva verket var döda. De promenerar längs en

lång gytjig väg över det kala och leriga landskapet, samtidigt som pojken berättar vad som har hänt i byn under deras frånvaro. Plötsligt positioneras kameran i ett samlat POV, en förlängning av de tre karaktärernas blickar. Kameran rör sig i riktningen de promenerar, som om den vore stationerad i eller utanpå karaktärerna. När detta sker tonas dialogen bort och melodislingan påbörjas. Den icke-diegetiska melodin i kombination med att dialog och karaktärer bortprioriteras ur diegesen innebär att filmen förskjuter fokus till ett ingenstans, eller rättare sagt ett tomrum, som endast är till för att förhöja en atmosfär.

Mot filmens upplösning hämtar Irimias byborna och får dem att följa med honom, för att inleda sina nya liv fram tills nästa fas av hans elaborerade bedrägeri sägs påbörjas. Scenen består av två tagningar. Den första visar byborna, som sitter på en flakbil. Till den atmosfäriska orgelmusiken av Vig sveper kameran förbi samtliga karaktärs ansikten. Andra tagningen är statisk framför bilens framruta mot vilken regnet slår. Genom dessa affektbilder i följd markerar scenen ett skifte i narrationen: deras ansikten vittnar om en osäker men till fullo närvarande tilltro till Irimias plan, eftersom de inte har något annat val. De har gett honom pengarna och sovit över i villan som ska bli deras nya hem. Scenen gör på så vis skillnad på Irimias och de andra: han vet och de vet inte att det hela är ett bedrägeri och bilfärden, med musiken och närbilderna och den statiska tagningen framför framrutan, är en transitionell fas i narrationen i samma utsträckning som den gestaltar en bilfärd. Tack vare musiken är scenen collageartad. Den är inte naturlig eller verklighetstrogen. Istället är scenen påtagligt fiktiv, i kraft av sitt stiliserade upplägg. Den för därför tankarna till kristallbilder i Deleuzes bemärkelse. Kristallbilden reflekterar det verkliga i det virtuella och vice versa, genom att gestalta tidens två riktningar (framåt och bakåt). Scenen beskriver nuet (det verkliga), med hjälp av närbilderna av karaktärerna på flaket: bilderna beskriver att de är på väg och med vem de är på väg. Samtidigt förmedlas det virtuella genom att försätta scenen i ytterligare ett rum, tillsammans med musiken och stilistiken. Det virtuella och verkliga är oskiljaktiga: scenen går framåt, men är på samma gång virtuell, då scenen även är förlöst från det presens som karaktärerna befinner sig i.

Karaktärernas sammansmältning med miljön är påtaglig i en scen där två av karaktärerna hamnar i dispyt med varandra. Scenen är ett exempel på den ultrarealism som på många vis hämtar inspiration från Tarrs första periods socialrealistiska kinematografi, om än med vissa avvikelser. Under scenen panorerer nämligen kameran förbi väggar som täcker hela eller delar av *mise-en-scène*, i stället för att visa själva dispyten, vilket innebär att åskådarens skoptofila begär inte tillfredsställs. Argumentationen är hörbar, men när slagsmålet bryter ut befinner sig kameran i sin

pågående panorering på andra sidan väggen. Tagningen accentuerar själva platsen där slagsmålet befinner sig, samtidigt som kameran strävar bort från handlingen, eller rättare sagt prioriterar bort händelsen från det visuella rummet. Vad som prioriteras är *att* slagsmålet äger rum, snarare än hur det visuellt ser ut, och panoreringen skapar istället en kraftfull bild av platsen där slagsmålet sker. Genom den sparsamma roll händelsen och karaktärerna tillskrivs under tagningen, prioriteras miljön som blir en lik- och i vissa fall mervärdig komponent i bilden.

En viktig skillnad mellan *Sátántangó* och *Passion* uppstår eftersom den senare är en filmatisering av en dramatisk novell, vars dynamik bygger på svartsjuka och mord. I motsats till *Sátántangó* är det med andra ord ett actionbetonat material som *Passion* bygger sin narration på. Scenerna flätar samman romanens dramatik med en realistisk miljö och karaktärernas poetiskt suggestiva interagerande: deras stilistiskt koreograferade och långsamma rörelser samspelar med sparsam dialog och längre tystnader. *Passion* innehar därför en närmast hemsökt atmosfär och bilverkstaden är både klaustrofobisk och spartansk.

Passion är en actionfilm. Det första mordförsöket och scenen då de kraschar med sin bil är bägge dramatiska händelser vilkas narratologiska betydelse svarar väl mot den genre romanen ingår i. Samtidigt anpassas inte tiden och bildernas varaktighet efter dramaturgin: dramaturgin underordnas istället tiden. Rörelsen i scenerna är fattig och händelseförloppen pågår undantagslöst längre än vad de dramatiska situationerna behöver för att utgöra en narrativ kraft. Det leder till en intressant kontrast i bildernas saktmod och händelsernas akuta dramaturgi. De dramatiska skeendena ges suspensiva kvalitéer då tagningarna pågår längre än skeendena. *The Man From London*, Tarrs filmatisering av Georges Simenons roman, närmar sig ett liknande resultat och precis som i fallet *Passion* verkar ambitionen vara att förändra åskådarens uppfattning om vad spänning innebär och hur det kan uttryckas. Även *Twilight* skapar en sådan dynamik. Dürrenmats förlaga är actionbetonad, medan *Twilight* utmanar spänningen genom att förtälja händelserna genom ett saktmod präglad av långa tagningar och utebliven eller uppskjuten dramatik. Långsamheten i de stilistiska tagningarna, precis som i *Passion*, orsakar en dynamik mellan den händelserika berättelsen om en barnamördare och den sparsamhet med vilken filmen förtäljer den.

Vid en tillämpning av Kovács tabell ser vi hur *Passion* använder en realistisk miljö och poetiska karaktärer. Karaktärernas poetiska kvalitéer gör sig främst gällande i bildkompositionen och koreografin. Öppningsscenen inleds med att två män sitter vid ett bord i ett dåligt belyst kök, samtidigt som en kvinna står vid en diskbänk. Kvinnans man – bilverkstadsägaren – skjuter bordet

åt sidan och går fram till en skivspelare som är belägen intill kameran, men utanför kamerans inramning. Han uppmanar sin fru att dansa med mannen. Kameran är fortsatt statisk även när bilverkstadsägaren har bytt position, genom att ställa sig nära kameran och skymma det dansande paret, men när han går tillbaka till paret, för att våldsamt dra sin fru till sig, följer kameran med honom vilket resulterar i en närbildstriptyk av de tre karaktärernas ansikten: det dansande paret är i bakgrunden, med verkstadsägaren i förgrunden. Karaktärernas rörelseschema tillsammans med kamerans progression i den realistiska omgivningen ger upphov till att miljön och karaktärerna står i kontrast till varandra: kamerans *inramning* är artificiell, medan *rummet* den inramar är realistiskt, varpå karaktärerna – vars rörelser är konstlade – blir poetiska i kraft av sitt stiliserade framträdande.

Passions andra scen förklarar hur filmen synliggör skeendens varaktighet genom scendjup och komposition. Kameran är placerad inne i ett gods vars öppna port mot gården är synlig. På andra sidan gården syns verkstaden. När verkstadsägaren beger sig från godset, synligt genom den öppna porten, träder mannen in i bild från den verkstad som är synlig i bakgrunden. Han går långsamt över gården och in i det gods där kameran befinner sig. Kameran följer honom till vänster, där verkstadsägarens fru visar sig. Han närmar sig henne bakifrån och omfamnar henne. Närmast omärkbart har kameran omvandlat den öppna helbilden till en närbild av paret, med endast deras överkroppar synliga. Tagningen är fortfarande densamma som under väntan på att hennes man skulle lämna godset. De växlar några ord om mordplanerna samtidigt som mannen trycker sig mot henne med ömhet, vilket besvaras parallellt med att hon fortsätter med den syssla hon har framför sig. Hon vill inte distraheras från sitt arbete, underförstått med anledning av att verkstadsägaren inte kommer att vara borta särskilt länge. Efter ett tag beger sig mannen tillbaka till sitt arbete i verkstaden och kameran gör samma panorering som tidigare men i motsatt riktning, tillbaka till porten mot gården med verkstadens dörröppning på andra sidan. Scenen slutar där den börjar, men utan verkstadsägaren och med en förtydligad spänning i triangeldramat i och med att mordplanerna introducerats. Tagningens omfattning i tid såväl som händelseförlopp förankrar händelserna som verkliga genom sin trohet till den varaktighet i vilken den första akten innebar väntan, dialogen innebar spänning och deras separation innebar en annan form av väntan, nämligen en väntan på att mordplanerna ska realiseras. Scenens varaktighet skapar ett dynamiskt förhållande mellan händelseförloppens tre delar, när det i själva verket är samma händelse i egenskap av att vara samma tagning.

Tarrs *Macbeth* är en TV-film som han gjorde före *Almanac of Fall*, den mellanfilm som Kovács diagram framhåller som brytpunkten mellan den första och den senare vågen av Tarrs audiovisuella

filmografi. Filmen består av endast två tagningar, varav den ena är 67 minuter. Den 67 minuter långa tagningen rymmer samma tidsspann som pjäsen den bygger på, medan den föregående tagningen agerar prolog. En av de mest framträdande aspekterna av film är förmågan att visa snarare än att berätta: kamerans visuella gestaltning av en grusväg är exakt så som den grusvägen är förhandenvarande; gestaltningen är inte deskriptiv utan en reproduktion. I skrift utgör gestaltningen endast ett förmedlat intryck av samma grusväg – du vet inte vilken grusväg det är, hur den än är beskriven. Detta exempel hjälper oss att förstå på vilket sätt tid kan gestaltas på olika sätt. Öppningsscenen i *Sátántangó* består av kor, och den pågår i tio minuter: det är en specifik bild, det är specifika kor; de är inte beskrivna kor som åskådaren bildar sig en uppfattning om som vilka kor som helst, för då hade åskådaren inte vetat vilka kor det är, hur de än är beskrivna. Att denna scen pågår i tio minuter förstärker den rumslighet i vilken åskådaren befinner sig. Just med anledning av filmmediets särställning i fråga om att kunna vara ”trogen objektet” genom att gestalta det specifika kan filmmediet även undersöka och dekonstruera det tidsbegrepp som är givet i och med bildernas tempo och längd, eller närmare bestämt de objekt bilden strävar efter att vara trogen. Det är en lek med hur objekt och händelser ter sig och på vilka sätt de bekräftar sin rumslighet. Tarrs filmer behandlar sådan tid som ämne, om än inte alltid uttryckligen. Ranciére uppehåller sig vid Tarrs filmers fokus på ett ankommande – ett närmast messianskt löfte – och den väntan det inbegriper. I kortfilmen *Prologue*, som ingick i kortfilmssamlingen *Visions of Europe* (2004), gör kameran en panorering över en samling hemlösa som köar till att få gratis mat: bildens rörelse förtäljer en vila, eller rättare sagt en väntan på handling, utan att beskriva händelsen: händelsen är inneboende i kamerans rörelse över tid. *Prologue* är därför en komprimering av varaktighet, eftersom kamerans rörelse endast syftar till att förtälja en väntan.

4.2. Idégestaltning och introspektiv gestaltning

Den tydligaste inspirationen från Jancsó går att finna i Tarrs filmatisering av Shakespeares *Macbeth*. Men till skillnad från Jancsós idébilder är *Macbeth* en gestaltning av ett enda skeende: händelser följer händelser över den tidsrymd som pjäsen tar i anspråk. Vad somliga vill beteckna som filmad teater, är i själva verket ett mer elaborerat experiment med berättarstruktur. *Macbeth* är beroende av den tid och rörelse som är kamerans, vilket gör innehållet beroende av kamerans närvaro. Därmed framhävs den uttryckligt filmiska egenskap som skiljer *Macbeth* från teatern. *Macbeth* visar även prov på likheter med Tarkovskys *Mirror*. Likheten ligger inte i vad som visas, eller ens i de sätt på vilka tagningar formar skeenden. *Mirror* skildrar otydliga minnen inom en

otyddlig tidsram, medan *Macbeth* är konkret i sin trohet till den litterära förlagan, men i denna form- och innehållsmässiga olikhet går det även att skymta ett samband. *Macbeth* förtäljer flera år inom en sextiosjuminuterstagning: med hjälp av plötsliga förändringar i *misé-en-scène* indikeras längre tidshopp, exempelvis genom att karaktärerna går ut från kamerans fält, följt av att kameran vilar en kortare stund på en tom vägg, för att sedan panorera runt sin egen axel och åskådliggöra en dittills okänd festlokal, där det framtida firande som de tidigare talat om plötsligt äger rum. Det intressanta i dessa kameratekniskt förankrade tidsskildringar är inte de separata händelserna, utan det tomrum som äger rum mellan de två scenerna. En scen i *Mirror* vittnar om ett liknande tomrum av tid. Kameran utforskar en lägenhet i långsamt mak, under tiden som ljudspåret – som består av ett telefonsamtal – varken är diegetiskt eller icke-diegetiskt. Åskådaren tillhör kameran, men telefonsamtalet är inte i lägenheten, eller rättare sagt: telefonsamtalet är var som helst, vilket även gäller kameran: kameran är bortom tiden (*var som helst* i tiden) men utforskar ett rum, medan telefonsamtalet förtäljer varaktigheten (längden av samtalet) men är bortom rummet (*var som helst* i rummet). En liknande scen återfinns i *Sátántangó*, då byborna tillbringar natten i den herrgårdsvilla Irimias har lett dem till. Kameran panorerar över rummen samtidigt som karaktärerna gör sig redo för att sova, för att sedan utföra en lång inzoomning på en uggla i ett fönster. Karaktärerna talar under inzoomningen, men det kala och stora utrymmet innebär att rösterna filtreras genom ett eko som lika gärna skulle kunna vara en detalj i en ambient ljudbild. Effekten är tydlig, och erinrar om Burchs tankar om diegetiska och icke-diegetiska rum, som i sin tur är aktuella för den nämnda scenen i *Mirror*. Ekot döljer var den egentliga diegetiska källan (rösterna) befinner sig i förhållande till kameran som svävar från rum till rum och slutligen går över till en uggla; kameran saknar ett uttryckligt och fast perspektiv: ingens blick sammanfaller med kameran och kameran utforskar rummet på eget bevåg, ljuden är var-som-helst i rummet och kameran är var-som-helst i tiden. Scenen följs av en lång panorering över karaktärerna som sover på golvet i villan. Berättarrösten beskriver vad de drömmer om, samtidigt som Vigs musik spelas än en gång. Effekten är drömsk, av det slag som beskrivits i det föregående kapitlet: berättarrösten och musiken tillhör ett annat diegetiskt rum än det som kameran visar fram.

Öppningsscenen i *Passion* liknar Jancsós scener med panoreringar, åtminstone i praktiken. Däremot rymmer den ett närmast psykoanalytiskt djup som berör karaktärerna som individer, i motsats till Jancsós idébilder. En utveckling äger rum genom kamerans progression, från det statiska avståndet som ramar in de tre karaktärerna till närbilden av desamma åtföljd av den dramatiska kulmen då

frun springer ut ur rummet och upp till övervåningen. Scenen utgör en enhet i egenskap av att vara en enda tagning, men rymmer olika skeenden som därtill är avgörande för de olika karaktärernas utveckling. *Passions* främsta avvikelse från originalromanen *The Postman Only Rings Twice* är att de första kapitlen inte gestaltas: filmens handlingen tar istället vid redan efter att mannen har börjat bo med det äldre paret. Öppningsscenen får därmed ökad betydelse på en narratologisk nivå. Premissen för triangeldramat, dess svartsjuka och den sexuella spänningen mellan de tre parterna, introduceras i en och samma scen, eller närmare bestämt en och samma tagning. Fehér tar även tillfället i akt att plantera en närmast masochistisk drift hos verkstadsägaren, men de känslor eller upplevelser som ligger till grund för masochismen förblir implicita: den abrupta öppningen för med sig ett komplext känsloregister, då bokens karaktärsutveckling är bortprioriterad.

Jancsós långa tagningar förmedlar symboliska figurer där objektens eller karaktärernas illusoriska kraft premieras framför tiden de tar i anspråk, som en förlängning av en mänsklig blick eller en kameras närvaro. Panoreringen rymmer en dramatisk kurva, från en tomhet till en annan. Fehérs långa tagningar liknar Jancsós i komposition, men skiljer sig i detaljerna. Först och främst är tagningarna inte symboliska. De står samtidigt i kontrast till somliga av Tarrs scener, som föreställer endast vad kameran visar, i en sorts antisymbolisk direkthet där tiden förflyter jäms med det mänskliga ögats upptäckande av en miljö eller en karaktär eller deras positioner och rörelser tillsammans. Öppningsscenen av *Passion* går att placera mitt emellan de olika tagningsteknikerna, med anledning av en närmast psykoanalytisk skärpa: karaktärerna rör sig i miljön i enlighet med de *känslor* de känner, som om karaktärernas olika personlighetsdrag från romanen vore inbäddade i deras rörelsemönster och fick dem att röra sig, likt gravitation, till eller från varandra och med eller utan förakt eller kärlek. Karaktärernas rörelser och kamerans dito är beroende av en redan etablerad dynamik mellan de tre personerna. De må *röra* sig poetiskt, i en bemärkelse som ligger nära Tarrs filmer under andra perioden, men rörelserna syftar inte till att förmedla ett lyriskt innehåll: de syftar till att lägga grunden för karaktärerna genom en visuell koreografi av deras registrerade känslor och spänningar.

Tarr och Fehér befattar sig med ett distinkt annorlunda verklighetsbegrepp än både Tarkovsky och Jancsó. De förstnämnda gestaltar objekt och människor som är en del av den historia och miljö de befinner sig i, medan Tarkovskys och Jancsós symbolstarka kinematografi förvränger karaktärernas kontext och miljö till det drömlika eller allegoriska. Den tidsbild Tarkovsky och Jancsó anförtror de filmer som tjänar som exempel, producerar i bilderna en *vidare* innebörd eller ett *vidare* uttryck

vilket gestaltar idéer eller tankar snarare än situationer. Idén eller tanken i Tarkovskys fall är introspektiv, likt ett inhemskt språk som, på kristallartat manér, ger bilderna en verklighetsfrånvänd innebörd som är fränkopplad tid som rörelse. Bilderna befinner sig inte i ett givet nu som efterföljs av ytterligare ett nu, utan är istället fria från sin världsliga inramning. Jancsó, å andra sidan, försätter sina bilder i en historisk kontext, men med hjälp av sin särpräglade panoreringsteknik tar scenerna an ett universellt perspektiv, i vilket de adresserar en lika universell problematik. *Red Psalm* gestaltar idéer om politiska motsättningar och förtryck, snarare än en särskild motsättning eller ett särskilt förtryck. Tarr och Fehér använder sig av liknande panoreringsteknik och audiovisuella säregenheter, men kameran är i regel explicit förankrad i världen som gestaltas. Somliga scener ger uttryck för en viss drömskhet eller erinrar om kristallbilder, men även dessa undantag motsätter sig både symbolik och allegori. Istället skulle vi kunna kalla det filmiska uttrycket för "naket" genom kamerans totala förankring i bildernas tidsanspråk, vilket är ett omfattande tidsspråk. Med hög ASL men med saktmodigt tempo, sparsam dialog och narratologiska element, ligger händelsernas enda direkta funktion i att de gestaltar, i meningen att de *avbildar*. Avbildningarna av händelseförlopp eller skeenden präglas således av en direkthet och förblir vad de ämnar att vara, istället för att laddas med vidare innehåll eller funktion. Samtidigt har somliga av Tarrs och Fehérs visuella aspekter en orealistisk visualitet: den betagande saktmodigheten, karaktärernas poetiska blickar, ordval och rörelser samt kinematografins finstämdhet tillhör en poetisk snarare än realistisk filmtradition. I kombination med det nakna uttrycket, genom vilket händelserna aldrig ställföreträder en vidare mening, uppstår en form av ultrarealism.

5. Avslutande diskussion

I mer konkreta termer kan vi nu se vad som sker i mötet mellan Bergsons och Deleuzes idéer och Tarrs och Fehérs gestaltning av tid och rum. Från att konstatera de mer vedertagna föreställningarna och idéerna om de nämnda regissörerna och filosoferna så inleds ett expanderande skeende, där nya slutsatser dras och Tarrs och Fehérs tidsbilder utmanar eller bekräftar Deleuze och Bergson. Kapitlet eftersträvar en precis beskrivning av de sätt som Tarr och Fehér utforskar tid och varaktighet genom kinematografi, genom att arbeta vidare utifrån Deleuzes begreppsapparat. Inledningsvis behandlas filmernas tematiska relation till teorin. *Sátántangó* och *Passion*, med stöd från de andra exemplen, förklaras utifrån Deleuzes, Bergsons och Burchs respektive filmfilosofiska teorier. Vidare ifrågasätts idéerna om tid och varaktighet som subjektiva instanser i ett medium vars mätbara parametrar till synes är otillräckliga för att beskriva mediets sär egenhet. Avslutningsvis utvidgas

analysens slutsatser till att även inbegripa åskådarens upplevelse av tid vid sidan av filmens mätbara varaktighet. Bergsons och Deleuzes filosofi om bilder och tid lägger grunden för ett perspektiv som tillåter Tarrs och Fehérs filmer att konstruera tid, men det innebär även att deras gestaltningsteknik muras in i en svuren förståelse av *hur* en sådan konstruktion ter sig. En diskussion som söker en vidare förklaring av tidskonstruktion kan eventuellt ge klarhet i Tarrs och Fehérs audiovisualitet.

Bergsons förklaring av tiden innebär att ”nuet” är en överlappning mellan det förflutna och det kommande. Nuet upplevdes i det varande nuet innan det blev förflutet alltmedan den kommande framtiden upplevs genom en rörelse mot det nu som stundar. Nuet är en helhet av en metafysisk återspeglning som sträcker sig över både dåtid och framtid, vilket leder till att sträckan mellan de två är det nu som upplevs som ett verkligt, fysiskt nu. Deleuze förstår filmen utifrån denna tidskonstruktion. Men det sker ett möte mellan åskådarens förståelse av den tid som scenen upptar i åskådarens egna subjektiva tid och den tidsbild som är filmen. Den subjektiva tid som åskådaren upplever är förvisso också Bergsonsk tid – det vill säga en helhet av då, nu och framtid – men åskådaren kan även varsebli tidens varaktighet genom så kallad klocktid. Klocktiden, i sin tur, är en mätbar följd av presens, eller varaktighetens fysiska närvaro i upplevelsen. Då Tarr och Fehér använder sig av väldigt långa scener, somliga med en ASL på flera minuter, sker en konfrontation mellan dessa parallella tidsbegrepp. Finns det ett sätt att begreppsliggöra effekten?

Deleuze presenterar en del av lösningen, genom sin förklaring av tidsbildens konstruktion av tid. Filmerna utgör en virtuell och metafysisk tidsbild, där rörelsen är underordnad tiden snarare än tvärtom. Filmerna gestaltar inte tid genom att placera presens i successiv ordning som resulterar i en effekt av varaktighet: istället skapar tiden en falsk rörelse, vilket inte genererar presens i följd utan gestaltar med hjälp av tidens metafysiska varande inom nu, då och sen. Den tidigare analyserade scenen på bilflaket i *Sátántangó* skapar ”falsk” rörelse, eftersom det verkliga speglas mot det virtuella: tiden står still, men pågår. Karaktärerna är nuet och det verkliga, eftersom de befinner sig i en progressiv följd av presens. Musiken och stilistiken är däremot frikopplade från det sceniska rummets nu – bilderna av karaktärerna på bilen – eftersom de gestaltar en annan form av verklighet: scenen gestaltas som virtuell, men förtäljer en följd av presens.

Sátántangó och *Passion* ger bägge uttryck för en särskild form av realism. Filmernas audiovisualitet gestaltar en verklighet där karaktärernas poetiska rörelser och beteenden kontrasteras mot den realistiska miljö som de samtidigt är llerade med. Dynamiken ger upphov till en atmosfär som på samma gång är dystopiskt realistisk och drömskt stilsrad: världen förklaras som verklig med hjälp

av verklighetsfrånvända mekanismer. Karaktärerna blinkar inte, de rör sig likt mekaniska dockor, eller så agerar de på ett sätt som inte är nödvändigt för narratologin. Orörliga sitter de och står, eller promenerar utan att prata och utan att positionera sig på ett sätt som underlättar eller befrämjar kamerans gestaltning. Denna ultrarealism är i hög grad beroende av den tid scenerna tar i anspråk. Den realistiska gestaltningen av miljö och objekt sker i en kompromisslös takt, där händelseförloppens tidsanspråk är omfattande i längd, vilket resulterar i att miljön och objekten inte reduceras till funktionella pjäser för audiovisualliteten och narratologin. När ett rum, en murvägg, en bilresa eller en promenad gestaltas, är ambitionen till synes att låta rummet, murväggen, bilresan och promenaden förbli exakt vad de är, snarare än att förse dem med en funktionell egenskap eller en allegorisk betydelse. Utifrån den mätbara klocktiden är dessa scener långa och innehåller ett konkret tidsanspråk. På samma gång konstruerar filmerna tid i egenskap av att vara tidsbilder. Det frekventa användandet av vad Deleuze kallar kristallbilder, där tiden reflekteras eller försätts utanför filmen, uttrycker tid bortom varaktighet. Kristallbilden är inte tid, men kristallbilden synliggör denna klyvning, där den ena änden slungar tid framåt medan den andra bibehåller det förflutna. Alltså byter kristallbilden aktivt mellan de två – det verkliga och det virtuella – på ett sätt som gör dem oskiljaktiga. Om varaktighet är nuet som helhet av då, nu och framtid, skapar Tarr och Fehér en tid som vänder sig mot sig själv och motarbetar nuets närvaro i bilden: varaktigheten existerar i filmernas påtagliga tidsanspråk, samtidigt som de konstruerar tidsbilder genom kinematografiska drag som frigör tiden från rörelsen. Det innebär att tiden fortgår som en succession av presens genom den realistiskt påtagliga varaktigheten, samtidigt som den falska rörelsen konstruerar metafysiska tidsbilder.

Långa tagningar skiljer sig från långa stycken. Det råder olika uppfattningar om huruvida film kan besitta språkliga kvalitéer, eller rättare sagt: kan film vara begripligt som ett kommunikationsmedel? Musik kan beskrivas utifrån toner, och toner besitter en rumslighet utifrån sin akustik och en tidsrymd utifrån tonernas längd. Film är inte begripligt på samma vis, då film besitter en inre akustik och en inre längd: en film på 73 minuter kan behandla år, på samma vis som en fyra timmar lång film kan behandla en bråkdel av den längd den tar i anspråk. På liknande vis är scener obegripliga utifrån grammatiska verktyg (med avseende på tid): en kort scen kan svara mot ett längre skeende, som inte behöver gestaltas eftersom den korta scenen indikerar den långa. Den gestaltningsteknik som filmmediet är förbundet med är med andra ord beroende av en audiovisuallitet som konstruerar sin meningsstruktur utifrån tempo. Innebörden existerar alltså inte i

längden eller långsamheten, eller för den delen händelselösheten, utan i den tidsrymd som existerar inom filmen. När Rosenbaum uppmärksammar begreppet orgelpunkt och sätter det i relation till det meditativa i Tarrs långa tagningar, beskriver han effekten av varaktighet som en isolerad kvalité. Promenadscenen med Irimias, Petrinas och pojken är ett förevisande av en sådan isolerad varaktighet: samklangen mellan musik, miljö och avtagande dialog försänker scenen i en verklighetsfrånvärd avgrund, vilket bildar en stum intervall mellan tagningar. En sådan isolering av ett varaktigt skeende är en accentuering av någonting överkligt inom det verkliga: som om den verkliga tiden upprätthålls, som orgelpunkt men audiovisuellt; intervallen orsakar det ultra-realistiska i kraft av att den stärker verkligheten med ett orealistiskt medel.

Analogin mellan film och musik är därför ett sorts konkretiserande av uppsatsens problemområde. När Bergson förklarar melodin som helhet, skapad av sträckor av varaktighet mellan konkretiserade instanser (noter), lade han fundamentet till Deleuzes förståelse av filmen som helhet bestående av rörelse över tid. I andra änden av spektrumet återfinns Burchs resonemang om noter och ackord, som ger musiken en språklig kvalité som inte återfinns i filmmediets audiovisuallitet: de konkreta fasta punkterna i en filmanpassad dialektik existerar inte. Varaktigheten befinner sig endast och uteslutande i åskådarens upplevelse av den tid som förflyter under scenernas ASL.

Varaktigheten i Tarrs och Fehérs filmer svarar väl mot Deleuzes filmfilosofi, då scenerna konstruerar tid på ett sätt som står i samklang med hans analys. Den föregående analysen tar till vara på de scener eller företeelser där den kinematografiska kompositionen utmärker sig genom bearbetningen av tid och varaktighet. Den säregna dynamiken mellan miljöernas realism och karaktärernas poetiska drag är av stor betydelse för scenernas tidskonstruktion, på samma gång som den mätbara tiden, eller så kallad klocktid, påverkar det realistiska anspråket. Med andra ord är klocktiden en avgörande ingrediens i filmernas realistiska atmosfär, medan dynamiken mellan samma realism och den audiovisuella poesin konstruerar tid på ett sätt som svarar mot Bergsons och Deleuzes tidsbegrepp. På så vis uppstår ett möte mellan klocktid, som visar sig i scenernas ASL, och konstruerad tid genom tidsbilder, vilket ryms i Tarrs och Fehérs films audiovisuella komposition.

Samtidigt som bilder är, föreställer de. De existerar men föreställer på samma gång och genom gestaltning föreställer de den specifika bild de är. Jancsós och Tarkovskys allegoriska och symboliska bilder adderar ytterligare en aspekt till denna problematik. Utöver att gestaltningarna föreställer den specifika bild de är, innehåller de ytterligare ett referensplan: bilderna är den

specifika bild som gestaltas, men ställföreträder ett universellt eller introspektivt innehåll genom symbolik. Tarrs och Fehérs gestaltningsteknik tjänar ett annat syfte än Jancsó och Tarkovsky, trots att stilistiken är av snarlik karaktär. Tarr och Fehér begagnar sig av ett uttryck som är fritt från allegorier och symbolik, men som samtidigt innehåller drömska eller poetiska inslag. Deras bilder föreställer den specifika bild som gestaltas, men det specifika befinner sig i vissa fall i en drömsk verklighet, eller en så kallad ultrarealism.

Deleuzes förklaring av närbilden som affektbild – eller affektbilden som närbild, de två är oskiljaktiga – är av stor betydelse i en läsning av kompositionen i *Passions* öppningsscen. Ansiktenas triptyk skapar en dramaturgisk effekt som presenterar filmens karaktärsdynamik. Scenens komposition utvecklar även Jancsós idébilder. Det tredelade händelseförlopp som gestaltas i öppningsscenen, är en dramatisk kurva som står på egna ben i relation till resten av filmen: den är en synopsis av den dynamik som lägger grund för berättelsen om avundsjuka och mord. Med andra ord agerar tagningen prolog, vars audiovisuallitet förtäljer en berättelse om karaktärernas inre liv fram till den punkt där berättelsen börjar. Jancsós universella idébilder berättar historier om ett politiskt skeende som kan vara gällande för fler än ett specifikt skeende, medan Fehérs prologtagning, som på ett liknande sätt förtäljer ett fullkomligt skeende (med början, mitt och slut), gestaltar det specifika i karaktärernas inre känsloliv.

När Söderbergh Widding problematiserar det dolda rummet som en imaginär förlängning av diegesen, menar hon att det inte existerar en länk mellan de två rummen, då ett samordnat innehåll saknas. Konturerna hos rummet utanför kan inte upprätthållas. Det utanför som hon uppmärksammar hos Tarkovsky, är inte en polaritet som är extern i förhållande till det synliga rummet. Utanför-diegesen mättar och invaderar istället diegesen, i vad hon beskriver som en gestaltning av frånvaro. På så vis stärks det dolda rummets konturer, samtidigt som det gör motstånd mot den ram som bekräftar det synliga som synligt. Diegesens inramning, som avgränsar bilden, hotas av rummet utanför som på samma gång lyckas påvisa filmbildens begränsning (genom ramen), samtidigt som rummet utanför är en förutsättning för den synliga inramningen från första början. *Sátántangó* ger inte bara prov på en sådan gestaltning av frånvaro, utan utvecklar hennes resonemang till att även gälla konturerna inom diegesen. I den tidigare analyserade scenen med slagsmålet, då de bråkande karaktärerna döljs av exteriören av huset de befinner sig i, befinner sig karaktärerna i den utanför-dieges Burch uppmärksammar som rummet *bortom* det synliga, men som likväl är en del av det sceniska utrymmet. Slagsmålet är fortfarande en del av narrationen, men

fördolt, och på så vis tränger det in i det synliga: det penetrerar bildens avgränsning, på samma gång som det nekas utrymmet det begär i egenskap av narrativt verktyg.

I Tarkovskys allegoriska filmspråk där det extraordinära ryms i den introspektiva symboliken, så som diktinslagen i *Mirror* eller då objekt eller människor svävar, existerar inte minnen (dåtid) och nuets uttryck i samma sceniska rum: de befinner sig i olika rum men yttras som en gemensam idé i egenskap av helhet av rörelse över tid. Bildernas varaktighet förtäljer därför två vitt skilda sceniska skildringar som en del av samma fiktion. Fehér och Tarr använder en liknande sammanslagning i de inslag som framstår som drömska. När exempelvis musiken i *Sátántangó* frigör bilden från det påträngande verklighetsanspråket, sker ett intrång i bilden från utanför-diegesen. Men i motsats till *Mirrors* allegoriska innehåll, är intrånget endast ett poetiskt sådant, vilket ger scenen som helhet en drömsk karaktär. Det poetiska och det verkliga befinner sig i olika sceniska rum men yttras som en gemensam helhet av rörelse över tid genom bildernas varaktighet.

6. Sammanfattning

Klockans visare gör tiden begriplig och mätbar. Varaktigheten äger rum mellan de sextio konkreta hållplatserna. Bergsons analogi med musikstycken, i vilka helheten konstituerar tiden och varaktigheten, på ett liknande vis som melodin består i helheten av noter, får oss att förstå att rörelse över tid är en helhet som är omätbar då den konstitueras av nuet, det förgångna och det framtida på en och samma gång. Enligt Deleuze gäller detta tidsbegrepp även för filmen, genom en audiovisuell rörelse över tid. Uppsatsen undersöker konsekvenserna av ett möte mellan Deleuzes tidsbilder och en realistisk eller allegorisk audiovisualitet.

Fehér och Tarr kombinerar det realistiska och alldagliga med tidsbilder av det slag som Deleuze analyserar. De har ofta jämförts med regissörerna Jancsó och Tarkovsky, som i sin tur uppehåller sig vid ett allegoriskt och symboliskt bildspråk, vilket uppvisar många likheter med Fehérs och Tarrs filmer i fråga om konstruktion av tid. Fehér och Tarr påminner därför om Jancsó och Tarkovsky, i bemärkelsen att deras tagningars längd och komposition rymmer liknande aspekter. De fyra regissörernas tagningar vittnar om uppenbara likheter i både tempo och koreografi. Scenerna är stiliserade: stora tomma utrymmen och långa, dialogfattiga tagningar iscensätter ett dynamiskt förhållande mellan varaktighet och rumslighet. Fehér och Tarr skalar av Jancsós idébilder och Tarkovskys introspektiva skildringar så att de bemöter tid och rum på ett mer naket vis. Fehér och Tarr utvecklar de tidigare kinematografiska uttryck genom att helt skala av bilderna deras

symboliska och allegoriska skikt. Samtidigt bevarar Fehérs och Tarrs filmer en drömsk *qualité*, som närmast är verklighetsfrånvänd, och som vi kan förstå med hjälp av det deleuzianska begreppet kristallbilder. Kristallbilden är fri från nuet: metafysiskt närvarar tiden i de omkringliggande fälten av då och sedan. Den är en konstruktion av tid, och positionerar sig därför i en annan ände än vad den nakna realismen gör. Den visuella realismen anförtror tiden som inkapslat i objektens varande och pågående, medan kristallbilden *reflekterar* tiden till att förlösas från varaktighetens gång. Tiden i Fehérs och Tarrs filmer är därmed tudelad: varaktigheten uttrycks genom realismen, medan den metafysiska konstruktionen genom kristallbilder yttras i det drömlika. Tillsammans ger de upphov till en ultrarealism, som står i samklang med Kovács redogörelse över de poetiska karaktärerna och realistiska miljöerna.

Effekten av samexisterande klocktid och kristallbilder är alltså en koalition mellan dröm och verklighet, som samtidigt undgår att vara surrealistisk eller allegorisk: verkligheten blir närmast en överklighet, eller en annan verklighet. Detta är ultrarealism, där verkligheten är orealistiskt skildrad men likväl verklig genom sin oansenliga alldaglighet och stilistik, sitt påträngande repetitiva mediterande och saktmod. Exempelvis accentueras verklighetens närvaro i det drömska av Fehérs introspektiva tappning av Jancsós idébilder. Karaktärernas känsloliv presenteras i en panorerande tagning som fokuserar på dynamiken mellan deras ansikten. Jancsós panoreringar är en liknande koreograferad presentation genom rörelse och karaktärers och objekts positionering, men de förtäljer en universell och allmängiltig idé med politisk grund: Fehér nyttjar tekniken, men förtäljer det alldagliga och det känslolov realistiska.

Tarkovskys och Jancsós allegoriska filmspråk, med hjälp av en introspektiv respektive universell symbolik, gestaltar minnen, idéer och ett tangerat ”nu”-begrepp i olika sceniska rum. Bilderna berättar och verkar inom olika dimensioner av den övergripande narrationen, men framträder gemensamt i egenskap av att vara en helhet av rörelse över tid. Därför förtäljer bildernas varaktighet olika skildringar men inom samma fiktion. Fehér och Tarr kopplar samman sin realism med de drömska inslagen på ett liknande sätt. Realismen är bibehållen i bilden, men ultrarealismen verkar inom en annan dimension, nämligen en drömsk sådan. Det sker således ett intrång i den synliga bilden från en poetik som befinner sig utanför realismen. Men i motsats till Tarkovskys och Jancsós allegoriska och symboliska innehåll, är intrånget strikt drömskt vilket ger scenen en poetisk *qualité*, snarare än en *qualité* som förändrar scenens innehåll till ett allegoriskt eller symboliskt sådant. Realismen och poetiken hör därför inte till samma sceniska rum, men precis som med Tarkovsky

och Jancsó *yttrar* sig det drömska och realistiska som en del av samma helhet, tack vare rörelse över tid. På så vis är varaktigheten den brygga av då, nu och framtid som inkapslar det drömska och det realistiska i en och samma samma helhet. Ultrarealismen skapas av denna sammanföring av det drömska och realistiska. Det sker genom tagningarnas elastiska konstruktion av tid, tack vare att varaktigheten och konstruktionen av tid äger rum inom samma helhet.

Bilaga 1

De filmer som behandlas i uppsatsen presenteras här i kronologisk ordning, med internationell titel i fet stil och originaltitel, regissör samt årtal inom parentes. Originaltiteln ingår inte i parentesen om den överensstämmer med den internationella titeln.

The Red and the White (*Csillagosok, katonák*, Miklós Jancsó, 1967)

The Red and the White gestaltar Ungern under ryska revolutionen i det till synes eviga krig mellan de ”röda” och de ”vita”. En av Jancsós mest omtyckta filmer och ett stående exempel för hans kinematografi.

Red Psalm (*Még kér a nép*, Miklós Jancsó, 1972)

Red Psalm utspelar sig på en äng under 1890-talet och handlar om farmarbetares strejk och politiska uppror. Stilistiska panorerande tagningar förtäljer arbetarnas kamp mot ordning och militärens påtryckningar.

Mirror (*Zerkalo*, Andrei Tarkovsky, 1975)

Introspektiv och självbiografisk diktning om Tarkovskys barndom. Minnen av hans mor och från kriget skildras poetiskt och fragmentariskt, med kontrapunkter av höglästa dikter till bilder från kriget.

Family Nest (*Családi tűzfészek*, Béla Tarr, 1979)

Béla Tarrs debutfilm är ett socialrealistiskt drama. Det handlar om en kvinna som bor med sina svärföräldrar i en väldigt trång lägenhet. Filmen inleds med att hennes man kommer hem från militären och tillsammans försöker de hitta en egen lägenhet, vilket är svårt. Kameratekniken lånar från dokumentärfilm och *cinéma vérité*.

Macbeth (Béla Tarr, 1982)

Avskalad men dramatisk filmatisering av Shakespeares *Macbeth*, bestående av endast två tagningar. Den första tagningen är fem minuter, vilket åtföljs av kortare förtext. Den andra tagningen, som är 67 minuter, utgör resten av filmen.

Almanac of Fall (*Őszi almanach*, Béla Tarr, 1984)

Almanac of Fall är, precis som *Family Nest*, ett drama om en lägenhet, med distinkt annorlunda estetiskt än den i Tarrs tidigare filmer. Filmen utspelar sig i en stor men klaustrofobiskt planerad lägenhet med artificiell ljussättning. De människor som bor i lägenheten – den kvinna som äger den,

hennes barn, ett par och även en äldre lärare – försöker kommunicera med varandra, men misslyckas, och intrigerna dem emellan tätar. Ljussättningen är egenartad vilket bidrar till en poetisk interiör, med starka färger och kontraster. Dialogen och intrigerna är å andra sidan realistiska.

Damnation (*Kárhozat*, Béla Tarr, 1988)

Både ett tematiskt och estetiskt stilsifte från Tarrs tidiga filmer och även från *Almanac of Fall*. Vedertaget den första film som gav prov på den stilistik Tarr är förknippad med. Huvudkaraktären Karrer förälskar sig i en sångerska på en bar vid namn Titanik. Hon är gift och Karrer vill bli av med hennes man. Handlingen förefaller vara simpel, men stilistiken, kameratekniken och de långa tagningarna skapar en komplex atmosfär i ett isolerat gruvsamhälle.

Twilight (*Szürkület*, György Fehér, 1990)

Löst baserad på Friedrich Dürrenmatts *The Pledge* (*Das Versprechen*, 1958), i sin tur baserad på Dürrenmatts egna filmmanus till *It happened in broad daylight* (*Es geschah am hellichten Tag*, Ladislao Vajda, 1958). *Twilight* handlar om en kommissarie som börjar utreda en barnamördare dagen innan sin pension. En man erkänner efter ett längre förhör, men kommissarien är inte övertygad och fortsätter utredningen som privatperson. *Twilight* påminner om *Damnations* stilistisk, men den actionspackade handlingen skapar en intrikat kontrast mellan tagningarnas långsamhet och händelsernas dramatik.

Sátántangó (Béla Tarr, 1994)

Sátántangó var Béla Tarrs genombrott på den europeiska konstfilms scenen. Den är baserad på László Krasznahorkais roman från 1985 med samma namn och behandlar ett litet bondesamhälles kollaps med ett ekonomiskt bedrägeri som katalysator. Speltiden är över sju timmar, indelat i mindre kapitel, och den sociologiska ruin som uppstår i byns pågående (men permanenta) förfall är karaktäristisk tematik för både Tarr som Krasznahorkai. I enlighet med romanens upplägg, vilket efterliknar en tango, tar filmens narrativ två steg framåt och ett steg tillbaka inom varje kapitel: en händelse åtföljs av en annan, och i nästa kapitel berättas någonting som skedde samtidigt som den andra händelsen i det föregående kapitlet.

Passion (*Szenvedély*, György Fehér, 1998)

Szenvedély är en TV-film av György Fehér, i nära samarbete med Tarr, och är en filmatisering av James M. Cains roman *The Postman Only Rings Twice* (1934). Den skiljer sig markant från andra filmatiseringar i sin gestaltning av triangeldramat och dess dramatiska episoder, eftersom utförandet står i enlighet med tematiken som även genomsyrar *Sátántangó*. *Passion* handlar om ett par som

äger en bilverkstad. Hustrun inleder en relation med den enda anställda och de bestämmer sig för att ta livet av hennes man.

Werckmeister Harmonies (*Werckmeister harmóniák*, Béla Tarr, 2000)

Baserad på László Krasznahorkais roman *The Melancholy of Resistance* (*Az ellenállás melankóliája*, 1989) och bestående av trettionio tagningar. *Werckmeister Harmonies* handlar om ett oidentifierbart hot utifrån en stad, som sammanfaller med att ett cirkustält med en uppstoppad val är en välbesökt attraktion på stadens torg.

Prologue (Béla Tarr, 2004)

Ingår i *Visions of Europe* (2004), vilket är en samling av kortfilmer från europeiska regissörer. Filmen består av en enda långsam panorering över hemlösa människor som köar för att få gratis mat och dryck.

Man From London (*A londoni férfi*, Béla Tarr, 2007)

Adaption av Georges Simenons *The Man from London* (*L'Homme de Londres*, 1934). En hamnarbetare blir indragen i en härva av mord och smuggling. I likhet med både *Twilight* och *Passion*, utforskar *Man From London* möjligheter med att förtälja ett dramatiskt och actionspackat händelseförlopp på ett stillsamt vis. Effekten är inte lika särpräglad då estetiken ofta tar övertaget, vilket resulterar i en kontrast snarare än dynamik mellan bild och innehåll.

The Turin Horse (*A torinói ló*, Béla Tarr, 2011)

Ofta betraktad som en kulminering av Tarrs senare stilistiska säregenhet, *The Turin Horse* handlar om en äldre kusk som bor med sin dotter i ett geografiskt avskärmat hus. Deras vecka dokumenteras, under tiden som brunnens vatten sinar och deras häst förtvinar: dagarna är repetitiva och, likt i *Werckmeister Harmonies*, behandlas närvaron av ett oidentifierbart hot.

Källförteckning

Tryckta källor

- A.B. "Magie des images". *Le Figaro*, 20 05 1998.
- Balsom, Erika. "Saving the Image: Scale and Duration in Contemporary Art Cinema'", *CineAction*, 72, 2007.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. George Allen & Unwin Ltd.: London, 1929.
- Bergson, Henri. *Den skapande utvecklingen: om livets betydelse*. Wahlström & Widstrand: Stockholm, 1928.
- Bird, Robert. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. Reaktion Books Ltd.: London, 2008.
- Boue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. Routledge: New York, 2003.
- Burch, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton University Press: New Jersey, 2014.
- Buslowska, Elzbieta. "Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality". *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 1, 2009. p.107–16.
- Cunningham, John. *Hungarian Cinema: from coffee house to multiplex*. Wallflower Press: London 2004.
- Czigany, Lorant. "Jancsó Country: Miklós Jancsó and the Hungarian New Cinema". *Film Quarterly*, vol. 26, nr. 1 (1982). University of California Press.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 1995.
- Everett, Wendy & Goodbody, Axel (red.). *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*. European Academic Publishers: Bern 2006.
- Liehm, Mira & Liehm, Antonin J. *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*. University of California Press: Los Angeles, 1980.
- Lintsbach, Jakov. "Medvetandets bildström: Fenomenet kinematograf." *Aura: Filmvetenskaplig tidskrift*, vol 1, nr 2 1995, 22-26.
- Kovács, András Bálint. *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*. Colombia University Press:

New York, 2013.

Krasznahorkai, László. *Satantango*. New Directions: New York, 2012.

M.- P.M. "Passion Fatale". *Le Film Francais*, 14 05 1998.

Miller, Jamie. *Soviet Cinema: Politics and Persuation Under Stalin*. I.B. Tauris & CO.: New York, 2010 s. 53.

Pasolini, Pier Paolo. *Heretical Empiricism*. New Academia Publishing, LLC: Washington DC, 2005.

Rancière, Jacques. *Béla Tarr, The Time After*. Univocal Publishing: Minneapolis, 2013.

Silvestri, Roberto. "Strani amori in 'noir'", *Il Manifesto*, 14 05 1998.

Stratton, David. "'Passion' proves potent", *Variety*, 14 05 1998.

Strausz, Laszlo. "The Politics of Style in Miklós Jancsó's *The Red and The White* and *The Lord's Lantern in Budapest*". *Film Quarterly*. Vol. 62, nr. 3 (2009). University of California Press.

Söderbergh Widding, Astrid. *Gränsbilder: Det dolda rummet hos Tarkovsky*. Institutionen för Teater- och Filmvetenskap: Stockholm, 1992.

Film

Damnation (Kárhozat, Béla Tarr, 1988)

Family Nest (Családi tűzfészek, 1979)

Lord's Lantern in Budapest (Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten, Miklós Jancsó, 1999)

Macbeth (Béla Tarr, 1982)

Man From London (A londoni férfi, Béla Tarr, 2007)

Passion (Szenvedély, György Fehér, 1998)

The Red and the White (Csillagosok, katonák, Miklós Jancsó, 1967)

Red Psalm (Még kér a nép, Miklós Jancsó, 1972)

Sátántangó (Béla Tarr, 1994)

Slow Motion (Sauve qui peut (la vie), Jean-Luc Godard, 1980)

The Turin Horse (A torinói ló, Béla Tarr, 2011)

Twilight (Szürkület, György Fehér, 1990)

Visions of Europe ("Prologue", Béla Tarr, 2004)

Weekend (Week End, 1967)

Werckmeister Harmonies (Werckmeister harmóniák, Béla Tarr, 2000)

Mirror (Zerkalo, Andrei Tarkovsky, 1975)

Almanac of Fall (Őszi Almanach, Béla Tarr, 1984)

Otryckta källor

Rosenbaum, Jonathan. "Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr". September 2, 2001: <http://www.jonathanrosenbaum.net/2001/09/bela-tarr-interview>
Hämtad: 04/03/2015

McLaren, Rose. "Jacques Rancière's Béla Tarr, The Time After". November 4, 2013: <http://www.musicandliterature.org/reviews/2013/10/28/bela-tarr-the-time-after>
Hämtad: 03/03/2015